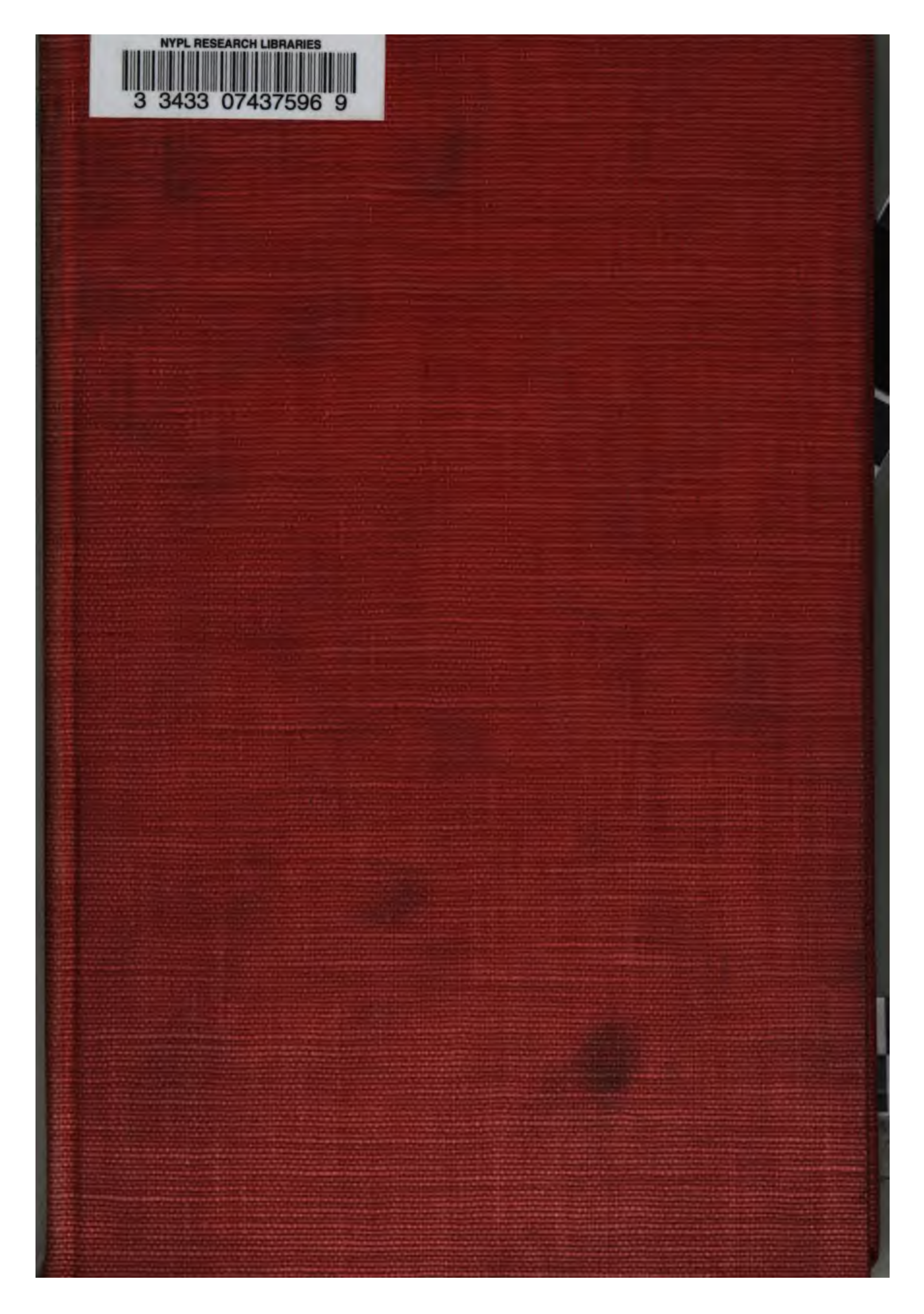


*nck
Deutscl







JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

IM AUFTRAGE DES VORSTANDES

HERAUSGEGEBEN

DURCH

F. A. LEO.

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG.

MIT ZWEI ZINKOGRAPHISCHEN FACSIMILES.

WEIMAR.

IN KOMMISSION BEI A. HUSCHKE.

1890.

Druck von R. Wagner in Weimar.

Inhaltsverzeichniß.



Shakespeare im Anbruch der klassischen Zeit unserer Literatur.

Einleitender Vortrag
zum 25. Jahrestage der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft
(23. April 1889).

Von

B. Suphan.

Wir feiern heute Shakespeare's Tag, wir feiern den fünfundzwanzigsten Jahrestag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Gesellige Shakespeare-Verehrung hat es in Deutschland gegeben schon bevor unsre Gesellschaft begründet ward. Ihr Name selbst kommt schon früher in unsrer Literatur vor. In einer Novelle von Achim von Arnim ist der Wunsch ausgesprochen, es möchten doch aller Orten die Verehrer des großen Britten zusammentreten, Verständniß und Verbreitung seiner Werke zu fördern. „Gäb's doch auch Shakespeare-Gesellschaften,“ sagt Arnim wörtlich, „wie jetzt Bibelgesellschaften zur Sprache kommen.“ Die Novelle spielt auf englischem Boden, gemeint ist es für Deutschland. Aber die Zeit kleiner Shakespeare-Gemeinden ist noch älter als die deutsche Romantik, und was Arnim wünscht, war schon ein Mal hier und da in einfachster Gestalt, in einigen frischen Ansätzen verwirklicht. Es hat Gesellschaften gegeben, die sich in Shakespeare's Namen zusammenfanden, wenn sie sich auch nicht nach ihm benannten. „Wir feiern heute Shakespeare's Tag,“ so hat es schon vor hundert und fast zwanzig Jahren in einer Festrede gelautet. Den Redner

aber nennt der junge Goethe seinen und Shakespeare's würdigen Freund, und von ihm und sich wie von den andern Genossen hat er gesagt, sie seien shakespearefest gewesen, in dem Sinne, wie man sonst von bibelfesten Leuten spreche.

Wenn heute den Begründern und älteren Gliedern unsrer Gesellschaft sich der Blick auf das Streben und Wirken eines Vierteljahrhunderts eröffnet, so ist mir, der ich nicht von fern den Anspruch habe, mich ihnen, „Shakespeare's würdigen Freunden", gleichzustellen, durch die Beschäftigungen, in denen ich vorwiegend lebe, eine Art vorgeschichtlicher Betrachtung nahe gelegt: eine Wanderung zu geistigen Ahnen, zu denen wir, allein und in Gesellschaft, auch sonst so gerne uns zurückwenden. Wie ist in der Zeit, da unsre Literatur eine neue Jugend erlebte, da in ihrem Stamme der Saft mächtig zu steigen, in ihre Aeste einzuschießen begann, da alles Große sich vorbereitete, was unser Stolz ist und so lange allein unsern nationalen Werth bezeichnet hat, wie ist in dieser Zeit der große Gast, den wir jetzt wie einen der Unsern betrachten, empfangen worden, wie hat sie ihn verstanden und gewürdigt? — Goethe sagt: „Wie Einer ist, so ist sein Gott." So ist auch sein Dichter, darf man sagen; das heißt, so wählt und sieht und nimmt er seinen Dichter, so legt er ihn sich zurecht, so legt er ihn sich aus. Wie jemand sich Homer oder Shakespeare oder Goethe zu nähern und anzubilden, welche Seiten er ihnen abzugewinnen vermocht hat, darin kennzeichnet er sich selbst und seinen Werth. So der Einzelne, so ein Zeitalter, ein Geschlecht. Mit solchen Gedanken möchte ich Sie nun einladen, mit mir bei jenem Geschlecht Einkehr zu halten, dessen that- und schaffenskräftige Jugend zusammenfällt mit der neuen Jugend im geistigen Leben unsres Volks, und so betrachte ich Shakespeare im Anbruch der klassischen Zeit unserer Literatur.

I.

Das Epochenjahr dieser goldenen Zeit ist das, welches im nächsten Jahrhundert die entscheidende Wendung in unsern staatlichen Verhältnissen herbeiführen sollte: 1766 — das Jahr von Lessing's Laokoon und von Minna von Barnhelm. Beide Werke gelten uns noch so viel, mindestens so viel, als sie den Zeitgenossen bedeuteten. Alles aber, was vor 1766 liegt, gehört mehr oder *weniger schon jetzt* der geschichtlichen Betrachtung an.

Nur an einer Stelle that sich auch vorher schon ein frischeres Leben hervor: in der Kritik, in den Schriften der Kunstrichter, wie man damals sagte. Allein die Kritik macht keinen Frühling in Kunst und Dichtung. Im günstigsten Fall wirkt sie wie die starken Winde, die um die Frühjahrs-Tag- und Nachtgleiche durch das Land ziehen, und fegt alles Alte, Winterliche, Abgestorbene hinweg. Und so war es damals. Der Höhepunkt der vorklassischen Kritik wird erreicht in den Berliner Literaturbriefen, soweit Lessing ihr Urheber ist, der kritische Genius der Zeit. Auf der Schwelle aber, welche das Verjährte von dem Jungen und Lebenskräftigen scheidet, wenn nicht schon diesseits derselben, steht ein Brief, der sich durch die Wichtigkeit seines Gegenstands über alle anderen hebt: der berühmte 17te, der „Niemand“-Brief. Sein Thema: Die Franzosen, Shakespeare und das deutsche Drama der Zukunft.

„Niemand wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Theil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe“ — so hatte sich die Leipziger Kritik vernehmen lassen. Und Lessing entgegnet: „Ich bin dieser Niemand, ich leugne es geradezu.“ Mit einem Satze fertigt er Gottsched, den Patron des französischen Theaters, ab. Und dann tritt er mit voller Kraft für das englische, für das Drama Shakespeare's, ein.

Ich fasse den Inhalt des 17. Briefes kurz zusammen: Shakespeare ein Genie, ein Originalgeist, der es in der dramatischen, der tragischen Wirkung mit den größten Tragikern, zumal denen des Alterthums aufnimmt, wiewohl bezüglich der Mittel und Wege außer allem Vergleich mit ihnen — Shakespeare's Drama das befreiende Vorbild für ein volksmäßig deutsches Schauspiel. Die Lessing'schen Thesen haben hinfort der schaffenden, wie der urtheilenden Thätigkeit die Richtung gegeben. Auch dann, wenn man ihnen widersprach. Wir können ihre Wirkung, ihren Nachklang verfolgen bis zu den Gipfeln unsrer Literatur. „Ein Genie,“ hat Lessing gesagt, „kann nur von einem Genie entzündet werden.“ Und Goethe eröffnet seine letzte große Kundgebung über und für Shakespeare, den Aufsatz mit der oft mißverstandenen Ueberschrift „Shakespeare und kein Ende“ mit den Worten: „Es ist über Shakespeare schon so viel gesagt, daß es scheinen möchte, als wäre nichts mehr zu wünschen übrig; und doch ist dies die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt.“

Lessing wünscht den Deutschen eine Uebersetzung von Shakespeare's *Dramen. Er* denkt sie sich ausgeführt „mit einigen be-

scheidenen Veränderungen.“ Diese Uebersetzung kam zu Stande, rascher, als er es sich versprochen, und durch den Mann, an den er vielleicht am letzten gedacht hatte. Durch Wieland, dem er den Vorwurf gemacht hatte, er habe in der Schweiz sein Deutsch verlernt, und dem in den Literaturbriefen wegen seines unechten Pietismus manche bittere Wahrheit gesagt war. Auf dem Wege zu Shakespeare war Wieland schon, als Lessing ihn wegen seines halb eigenen, halb dem Englischen entwendeten Dramas „Lady Johanna Gray“ mit schalkhaftem Erstaunen wie einen Seraph bewillkommnete, der „die ätherischen Sphären verlassen habe und wieder unter den Menschenkindern wandle.“

Es ward Wieland wohl und wohler unter den echten Menschenkindern Shakespeare's. Er erklärt (in einem Schreiben an den berühmten Arzt und Schriftsteller Zimmermann), daß er „Shakespeare liebe mit allen seinen Fehlern.“ „Shakespeare ist fast einzig darin,“ so rühmt er, „die Menschen, die Sitten, die Leidenschaften nach der Natur zu malen.... Wo fände man mehr kühne und doch richtige Entwürfe, mehr neue, schöne, erhabene, treffende Gedanken, mehr lebendige, glückliche, beseelte Ausdrücke als bei diesem unvergleichlichen Genie?“

Im Jahre 1766 ist der letzte von den acht Bänden seiner Uebersetzung erschienen, Hamlet und das Wintermärchen enthaltend. Den ersten, mit dem Johannisnachtstraum und König Lear hatte er vier Jahre vorher herausgegeben. Fünf Jahre, wie er im Schlußwort zum letzten versichert, hat er den größten Theil seiner Nebenstunden auf diese Arbeit verwendet, durch die er, wie er bescheiden genug sagt, sich einiges Verdienst um seine Nation erworben zu haben glaubt.

Wieland's Uebersetzung verdient durchaus den geschichtlichen Ehrenplatz, den Goethe ihr anweist: trotz ihrer Prosa, ja, Goethe meint, eben mit ihrer Prosa. Schon äußerlich stellt sie sich würdig dar: diese Schweizer-Ausgabe mit ihren großen Lettern, den von Salomo Geßner gezeichneten Vignetten, nahm für den noch so wenig bekannten Fremden die Ehren eines einheimischen Klassikers in Anspruch. Echte Poesie ist unverwüstlich, sie wirkt auch ohne ihr Feierkleid, am meisten die dramatische. Und die Empfänglichkeit für das Poetische der Form ging ja auch nicht weit bei Lessing's und Wieland's Zeitgenossen, selbst bei dem folgenden Geschlecht nicht. Weshalb hätte sonst Schiller sich herbeigelassen, die Wiederaufnahme des Verses im Wallenstein-Prolog zu rechtfertigen?

Für die aber, welche wirklich feineren Genüssen zugänglich waren, wies auch Wieland schon auf ein Höheres hin. Er hatte dem Stücke, mit welchem er seinen Shakespeare einführte, dem Johannisnachtstraum den Reiz der Form, so gut er es verstand, zu erhalten gesucht. Für weitere Versuche reichte damals seine Kraft und Kunstfertigkeit nicht aus. Das fühlte er selbst. Und wie er im Johannisnachtstraum den Elfenzauber des Schlusses lieber unübersetzt ließ, statt ihn zu entstellen, so hat er auch sonst, wo er sich nicht zu helfen wußte, die lyrischen Stellen einfach fortgelassen. Er bekannte damit nicht bloß die eigne Unzulänglichkeit. Das Deutsch von 1766 war nicht reich und geschmeidig genug, nicht bis zu dem Grade literarisch durchgearbeitet, um mit Shakespeare's Sprache wetteifern zu können. Gerade durch die Mängel und Lücken dieser Uebersetzung ward der Eifer hervorgerufen, der es bald zu erstaunlichen Erfolgen brachte. Niemals und nirgends hat die poetische Sprache einen solchen Aufschwung gewonnen, als bei uns im ersten und im zweiten Jahrzehnt nach 1766. An diesem Aufschwung ist auch der Dichter des Oberon betheiligt. Und Oberon wiederum ist das Gedicht, mit dem Wieland an seine alte Shakespeare-Liebe wieder anknüpft.

Wieland's Auslassungssünden sind aber nur zum Theil durch die Noth entschuldigt. „Er liebe Shakespeare mit allen seinen Fehlern," hörten wir ihn bekennen. Er meint: bei allen seinen Fehlern; denn die Fehler liebte er nicht mit. Er erdreistete sich, sich Shakespeare's gegen seine Fehler anzunehmen. Freilich war ihm Shakespeare ein Genie; aber leider (so dachte Wieland, und so auch Shakespeare's ältere Verehrer in England) leider fehlte es ihm am rechten Maß. Leider sollte das Genie manchmal mit ihm durchgegangen sein. Wieland stak doch noch in der alten Schule, hatte höchstens einen Fuß herausgesetzt; das zeigt sich eben an seinem Shakespeare, an Maßnahmen, die mit den „bescheidenen Veränderungen", welche auch Lessing dem Uebersetzer Shakespeare's gestatten wollte, wenig Aehnlichkeit haben. Denn Wieland hat gewaltig verkürzt und beschnitten, er hat ganze Scenen weggelassen, die er für episodisch, störend oder geschmacklos hielt.

Diese eigenwilligen Aenderungen gerade riefen den heftigsten Widerspruch hervor. Neuere Literaturbriefe erhoben Einspruch dagegen. Nicht Berlinische (die waren eingegangen), sondern die Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur, deren erste Theile 1766 in Schleswig erschienen sind. Herausgeber und Verfasser

war Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, gebürtig aus Nordschleswig, gebildet in Jena. Gerstenberg hatte bis dahin fast nur leichte lyrische Waare auf den Markt gebracht: „Tändeleien“ war die erste Sammlung seiner Sächelchen betitelt. Die Briefe sind seine erste literarische That, und besonders darf man die fünf so nennen, welche Shakespeare und seinem Uebersetzer gewidmet sind. Sie bedeuten einen Fortschritt in dem Verständniß für Shakespeare's Art und Kunst.

Bisher hatte sich den Kritikern in Shakespeare, dem Genie, zu allererst der Gegensatz zwischen Natur und Kunst dargestellt. Selbst Lessing sagt in dem Niemand-Briefe (er wiegt seine Worte behutsam ab), Shakespeare scheine alles bloß der Natur zu verdanken, schrecke nicht ab durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst. Gerstenberg aber erklärt es ausdrücklich für seinen Endzweck: „den Ungrund des allgemeinen Vorurtheils aufzudecken, daß es Shakespeare an Kunst fehle“, zu zeigen „daß es ihm nicht an dramatischer Kunst fehlt, wo Kunst erfordert wird“. Es glückt ihm, diese Kunst im Aufbau der Handlung, auch in einzelnen Vorzügen der Technik nachzuweisen, und ein Fortschritt ist es, daß sein Augenmerk dabei auch auf die Lustspiele gerichtet ist. Mit besonderem Glück zeigt er gerade an zwei Komödien, die er zergliedert (den Lustigen Weibern und der Komödie der Irrungen), wie sich genialer Ueberfluß mit wohlberechneter technischer Haushaltung vereinigt. Gerstenberg erhebt sich zu der Vorstellung, daß dem Genie gegenüber mit dem Hin und Wider von Natur und Kunst nicht auszukommen, daß dieser Gegensatz im Genie eben aufgehoben ist. Die Betrachtung Shakespeare's verhilft ihm zu der Erkenntniß, daß ein Kunstwerk von einem bevorzugten Geiste hervorgebracht, auch Natur ist, eine Natur, die über der gemeinen Wirklichkeit steht, da sie erhöhten Lebenskräften ihr Dasein verdankt.

Ich hebe noch einige Punkte von gleicher Wichtigkeit hervor. Gerstenberg will Shakespeare's Werke nicht „aus dem Gesichtspunkte der Tragödie“ betrachten, sondern „als Abbildungen der sittlichen Natur“. Er nennt sie „Bilder des idealischen und animalischen Lebens“, will sagen, der geistigen und sinnlichen Natur. Er meint, und weiß es nur noch nicht recht auszudrücken: Shakespeare sei ihm in erster Linie Dichter, dann erst Dramatiker. Das Wesen der Poesie überhaupt, nicht die Aufgabe der einzelnen Gattung gebe den Maßstab für seine Größe. Wenigstens im Keim *also hat er die* Auffassung von Shakespeare, welche Goethe auf der

Höhe seines Lebens vertritt, welcher dann Emerson in seiner berühmten Parallele „Shakespeare und Goethe“ Ausdruck gegeben hat. Schließlich noch dies: Gerstenberg erklärt Shakespeare für unübersetzbar. Zu derselben Zeit hat Lessing im Laokoon den Homer für unübersetzbar erklärt. Aber der Zweifel wurde hier wie dort alsbald bestritten durch einen Nachfolger, der ein höheres Ideal von Uebersetzung und Uebersetzerkunst in sich trug, als Lessing und Gerstenberg. Ehe das Jahrhundert zu Ende ging, war er durch die That widerlegt. Und wenn die Uebersetzung des Homer selbst mit zur Bildung unsrer Dichtersprache beigetragen hat, so ist die Uebersetzung Shakespeare's ein Denkmal ihrer Kunsthöhe geworden.

Nun nenne ich nur das Buch, das am kräftigsten in dieser Zeit die Wirkungen darstellt, welche Shakespeare zu üben berufen war: Lessing's Hamburgische Dramaturgie. Der britische Genius im Kampfe mit den Franzosen, der Vertreter der Natur, vielmehr der freien Kunst gegen die Cavaliere der drei Einheiten — die Stellen der Dramaturgie, an denen dies Turnier ausgefochten wird, sind bekannt, schulbekannt.

Was im siebzehnten Literaturbriefe aufgestellt war, dafür hat Lessing gründlich und redlich den Beweis in der Dramaturgie erbracht. Wieland's Uebersetzung bringt er zu Ehren. „Die Kunstrichter (schreibt er) haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust viel Gutes davon zu sagen“. Und er sagt es. Das war auch an Gerstenberg gerichtet, der in seinem Eifer für Shakespeare zur Unzeit gegen Wieland den kecken Ton der alten Literaturbriefe anzuschlagen versucht hatte.

Wieland und Gerstenberg, der Schwärmer und der Tändler, es ist eine merkwürdige Erscheinung, wie sie beide sich zu Shakespeare wenden und halten. Sie werden durch das ihrem Wesen Widersprechende angezogen. Sie finden Schutz bei ihm gegen das Schwächliche und Kleine. Sie saugen Kraft aus seiner Welt. Sie werden größer durch die Berührung mit ihm. Diesen Dienst sollte nun Shakespeare noch manchem erweisen. Denn wir befinden uns ja im Zeitalter der Humanität, der Gefühlsschwärmerei und der schönen Seelen.

Ich habe die Wendung, die um 1766 eintritt, zu charakterisieren versucht. Die ödeste und kahlste Zeit unserer Literatur ist die Gottsched'sche gewesen, die von Shakespeare nichts wissen wollte und unfähig war ihn zu verstehn. „Ich bedaure die, die so un-

glücklich sind, keinen Shakespeare zu kennen“ — ruft Lessing den zurückgebliebenen Vertretern des Alten zu. Sie waren auch zu bedauern — arme Leute! Mit der Aufnahme Shakespeare's und dem wachsenden Verständniß für seine Größe und Eigenart geht die Wiedererhebung fast in gleichem Schritte.

II.

Die Wiedererhebung: das heißt die Erhebung zum Vaterländisch-Volksmäßigen. Das nächste Kernjahr unsrer Literatur ist 1773. Das Jahr, das Matthias Claudius einweiht mit seinem Neujahrsmorgenliede von „der alten Barden Vaterland, dem Vaterland der Treue“; das Jahr von Goethe's Götz von Berlichingen und von Bürger's Lenore; das Jahr schließlich des Büchleins Von deutscher Art und Kunst. Der Ton, der da angeschlagen ward, ein Kraftgesang, auch in Prosa, hat nachgeklungen über das Jahrzehnt hinaus.

Auch von Shakespeare sprach und schrieb man in einem neuen Tone. „Ich schaudre vor tiefer heiliger Ehrfurcht, wenn ich seinen Namen nenne, und kniee hin und bete an zur Erde, wenn ich seines Geistes Gegenwart fühle.“ Wer ist es wohl, der so, einem Verzückten gleich, redet? Kein andrer als der alte Liebhaber und Verbesserer Wieland — der alte Schwärmer. Den andächtigen Erguß aber verbindet er gleich mit einem derben Ausfall auf die „Bürschgen, die mit Shakespeare's Geist so vertraulich thun, die Gelbschnäbel, die sich airs geben, als ob sie mit Shakespeare's Geist blinde Kuh zu spielen gewohnt wären“. Wieland, der Nachbar und gute Freund Goethe's und Herder's in Weimar! Herder und Goethe waren die Führer und Götter des jungen Geschlechts. Die Gelbschnäbel hatten zu singen angefangen, sie sangen eine neue Weise. Und Wieland singt sie mit, aber er merkt gar nicht, daß er mitsingt.

Alles, was uns das Jahr 1773 gebracht hat, ist vorgebildet und angebahnt wiederum in einem Jahre, das im nächsten Säculum dazu ausersehen war, Deutschlands Größe zu bezeichnen: 1770. Um die literarischen und persönlichen Voraussetzungen übersichtlich zu machen, muß ich noch einmal zurückgehn in die Zeit der ersten Bände von Wieland's Uebersetzung.

1764: Herder, zwanzigjährig, Student in Königsberg, liest mit seinem wunderlichen, geistvollen Freunde Hamann, dem Magus in *Norden, den Hamlet.* Er lernt an dem Stücke Englisch. Es ist

ihm, als müßte er knien vor Shakespeare, mit seinem Selbst in ihm aufgehn. In dieser Begeisterung und mit seinem Gefühl für ächte Poesie wagt er sich daran, aus Shakespeare zu übersetzen, Stellen, an denen Wieland gescheitert war: Lieder und Balladen, Empfindungsstücke, Monologe, Geister- und Hexenscenen; alles in Versmaß, Weise und Ton des Originals. Diese Uebersetzungen sind begonnen im fernsten deutschen Osten, in Riga, 1767—69. 1769 ist Herder in Paris, sieht, hört die Deklamationstragödie an Ort und Stelle; bestärkt sich in seinem Widerwillen gegen sie und in seiner Bewunderung für Shakespeare. Wenige Monate danach, 1770, tauscht er Anschauungen und Erfahrungen in persönlichem Verkehr mit dem Verfasser der Hamburgischen Dramaturgie aus.

1766: Goethe, Leipziger Studio, lernt Shakespeare kennen zunächst durch eine Anthologie. Selbst das Stückwerk trifft ihn gewaltig. Er sieht es mit dem Auge des Dichters, mit einer Empfindung vom Ganzen. Dann greift er zu Wieland's Uebersetzung. Er nennt Shakespeare seinen ächten Lehrer, neben dem Manne, der ihn in die Kunst der alten Griechen eingeführt hat, und als Dritten nennt er Wieland.

1770: Herder's und Goethe's Begegnung in Straßburg. Sie macht Epoche in Goethe's Leben, sie ist von höchster Bedeutung auch für die Aufnahme Shakespeare's. Herder hat seine Reise angetreten mit dem Vorsatze: „Funken zu schlagen zu einem neuen Geiste der Literatur“. Das ist ihm hier gelungen. Die Flamme, die er in dem jungen Freunde entfachte, lohete mit seiner eigenen Gluth zu einem gewaltigen Opferfeuer zusammen. So wirken hier, in der vom Vaterlande abgerissenen Westmark, die Anregungen zusammen, die von den Nord- und Ostmarken, vom dänischen und baltischen, preußisch-russischen Ende Deutschlands ausgegangen sind. Es ist, als ob dem Fremden gegenüber der germanische Geist sich am stärksten seiner Eigenheit bewußt geworden wäre. Shakespeare aber ward wie ein Landsmann und Zugehöriger willkommen geheißen.

Der junge Goethe ist es, der nun persönlich in einem weiteren Kreise Stimmung für Shakespeare gemacht hat — zunächst in Straßburg. Es bestand da eine sogenannte Gesellschaft der schönen Wissenschaften. Die Mitglieder waren junge Männer. Jung Stilling gehörte dazu, der biedere Lerse, Heinrich Leopold Wagner, von 1771 an auch Lenz. „Eine Anzahl edler Jünglinge“, sagt Jung (edel ist *Modewort. In* unserer Sprache würde es heißen: es waren

etliche recht tüchtige junge Leute darunter). Soweit sie literarisch in Betracht kommen, zeigen sie sich alle für Shakespeare lebhaft entzündet. Treten wir in diesen Kreis ein, wie er am 14. Oktober 1771 den Namenstag des Dichters begeht. Der Festredner ist Lerse. Vier Schutzpatrone, sagt er, ehre die Gesellschaft. Er nennt sie: vor allen die heilige Poesie, dann Shakespeare — unser Shakespeare sagt er — und die zwei Barden der Vorwelt, Ossian und Homer. „Wir feiern heute,“ fährt er fort, „Shakespeare's Tag, des so unrecht verstandenen, so oft verläumdeten und nur wenig Edlen recht bekannten Shakepeare's.“ Viel hat der brave Lerse zum besseren Verständniß aus eigenen Mitteln nicht beizutragen; er kanzelt mit Lessing's Hilfe Voltaire ab und übt mit Gerstenberg das Standrecht gegen alle, welche die Phrase wiederholen, daß Shakespeare's Fehler so groß seien als seine Schönheiten.

Die Anregung zu dieser Feier hat Goethe gegeben, der durch seinen Freund und Verehrer Jung „um einen Ehrentag des edlen Shakespeare's angesucht hat.“ Daheim in Frankfurt bereitet er selbst die Feier vor, im Verein mit seiner Schwester, die er für Shakespeare gewonnen hat, wie vorher für Homer. Er hat schon zuvor, wie er sich rühmt, „dem Warwickshirer ein schön Publicum zusammengepredigt“; nun läßt er es sich mit Cornelia angelegen sein, den Tag mit großem Pomp zu begehn. Sie wollen Freund Herder als Ehrengast dabei haben, wenigstens soll er die Abhandlung, die er vor kurzem verfaßt hat, auf den Tag einsenden, damit sie einen Theil der Liturgie ausmache. Und nochmals um diese Abhandlung mahnend, fügt Goethe das Versprechen hinzu: „Die erste Gesundheit nach dem Will of all Wills soll auch Ihnen getrunken werden.“ Da gab es also auch schon ein Shakespeare-Festmahl. Indessen Herder hat seine Shakespeare-Rhapsodie nicht eingesandt, weil er selbst mit ihr nicht zufrieden war; und so muß Goethe selbst eingetreten sein, da es hier galt, den Wilhelm aller Wilhelme „aus vollem Herzen zu verkündigen.“

Wir haben in der That von ihm eine Art Ansprache „Zum Schäkespears Tag.“ Wie wir sie haben, ist sie keinesfalls zum eigenen Vortrag bestimmt gewesen, sondern augenscheinlich zum Vorlesen in einer auswärtigen Gesellschaft. Wie dem auch sei, sie ist uns werth als eine Reliquie aus der Zeit des ersten Shakespeare-Enthusiasmus.

„Wir ehren heute,“ sagt Goethe, ähnlich wie Lerse, „das Andenken des größten Wandrers und thun uns dadurch selbst eine *Ehre an: von* Verdiensten, die wir zu schätzen wissen, haben wir

die Keime in uns.“ Er nennt Shakespeare einen Wandrer, wie er selbst sich damals gern nannte.

Er bekennt: „Noch zur Zeit habe ich wenig über Shakespeare gedacht; geahndet, empfunden, ist das Höchste, wohin ich's habe bringen können.“ Und nun beschreibt er den Eindruck der ersten Bekanntschaft. „Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stand ich wie ein Blindgeborner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblick schenkt. Ich erkannte, ich fühlte meine Existenz um eine Unendlichkeit erweitert.“

So meldet sich „Gottfried von Berlichingen“ an. Das Drama trägt ja vor aller Welt Shakespeare's Kleid und Wappen. Es trug die Zeichen der frischen Beschäftigung mit dem englischen Dichter noch augenfälliger in dem ersten Entwurf — so daß Herder sogar den jungen Freund vor einem Uebermaß der Nacheiferung zu warnen allen Grund hatte, wie Goethe später selbst vor diesem Uebermaß gewarnt hat. Aber schon in dieser Erstlingsgestalt hatte Herder das Drama lieb wegen seiner „deutschen Stärke, Tiefe und Wahrheit“, versprach den Lesern „Freudenstunden“, und mit Freuden machte er sich, als Goethe den Ritter mit der eisernen Hand in alle Welt ausreiten ließ, zu seinem Herold. An Goethe richtet sich das Schlußwort jenes Aufsatzes über Shakespeare, der zum Vortrag bei der Frankfurter Feier nicht erschienen war. Glücklich preist sich Herder, daß er noch im Ablauf der Zeit lebte, wo er Shakespeare begreifen konnte (er fürchtet, eine spätere Zeit werde ihn nicht mehr verstehen), „und wo du“ — fährt er fort — „wo du, mein Freund, den ich vor seinem heiligen Bilde mehr als ein Mal umarmet, den süßen und deiner würdigen Traum haben kannst, sein Denkmal aus unsern Ritterzeiten in unsrer Sprache unserm so weit abgearteten Vaterlande darzustellen“. Er verheißt dem Werke die Ewigkeit und dem jungen Dichter den andächtigen Dank der Nachkommen.

Das steht gedruckt in dem Büchlein Von deutscher Art und Kunst, die Umarmungen aber vor Shakespeare's Bilde weisen zurück auf die Straßburger Zeit 1770. Mit dieser Zeit und mit dem Geist und Streben der Straßburger Gesellschaft bringt Goethe selbst das kleine Buch in Verbindung. „Will jemand unmittelbar erfahren“, sagt er in seiner Selbstbiographie, „was damals in dieser lebendigen Gesellschaft gedacht, gesprochen und verhandelt worden, der lese den Aufsatz Herder's über Shakespeare in dem Hefte Von deutscher

Art und Kunst, ferner Lenzens Anmerkungen über das Theater." Der lese, darf man zu Goethe's Anweisung hinzufügen, auch das Stück vor und das nach dem Aufsatze Shakespeare, nämlich Herder's Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker und Goethe's Aufsatz Von deutscher Baukunst. Alle Beiträge des kleinen Sammelwerks sind namenlos, und wo sonst auf dem Titel der Verfasser steht, sehen wir das Bildchen eines Maiblumenstengels, die einzige Zierde dieser äußerst schmucklosen Blätter — das rechte Bild und Gleichniß für den Geist, der hindurchgeht.

Gleich im ersten Stück gesellt sich zu Ossian Shakespeare mit seinen Liedern und Balladen, zu ihm Homer, als Improvisator, als Naturdichter vorgestellt. Und über allen schwebt das Bild der Poesie, der heiligen Poesie, wie Lerse in seiner Rede sie nannte: der Natur- und Volkspoesie, mit deren Resten, wo man sie nur finden oder ahnen mochte, der Aufsatz sich beschäftigt. Heilig nennt dies Geschlecht die Poesie, heilig die Natur, sie reden vom heiligen Homer und vom heiligen Bilde Shakespeare's. Ich erinnere mich nicht, daß man auch Ossian heilig gesprochen. Und das ist recht gut; denn Ossian ist bekanntlich einer von den Heiligen, die vor der Kritik nicht Stich gehalten haben. Shakespeare aber und Homer sind in der That die beiden Brunnen des Lebens, an denen die Besten, und zwar am einen wie am andern, sich erquickt, gekräftigt haben. Mit der thränenfeuchten Begeisterung für Ossian, den falschen, empfindsamen, zurechtgemachten Barden, wurde der süßen Schwäche des Zeitalters der schuldige Zoll entrichtet. Shakespeare und Ossian, auch Goethe, der Gesundeste von Allen, nennt und ehrt sie beide zusammen; er übersetzt Stücke aus Ossian, während er seinen Götz dem Shakespeare nachbildet; einen wie den andern will er „aus vollem Herzen verkünden".

Auch in Goethe's Aufsatz von deutscher Baukunst, sagte ich, lebt und webt Shakespeare. Dieser kleine Aufsatz kündet uns am lebhaftesten die formalen Grundsätze des jungen Geschlechts an. Das Lobpreisen der charakteristischen Kunst (Goethe sagt: der bedeutenden) vor der regelmäßig schönen, die Verachtung der französischen Schönheitelei, der Drang nach Freiheit und Eigenart — wenn das hier alles wie höhere Eingebung, vor dem Straßburger Dom, dem Werke Erwin's gewonnen, urkräftig und feierlich hervordringt, so hat Goethe sich doch in allen diesen Ueberzeugungen, ehe er sie bekannt gab, beglaubigt an Shakespeare's Dramen. „Wenigen ward es gegeben", ruft er begeistert aus, „einen Babelgedanken

in der Seele zu zeugen, ganz, groß, und bis in den kleinsten Theil nothwendig schön, wie Bäume Gottes.“ Zu den wenigen Auserwählten zählt er jedenfalls den Dichter, der die gewaltigsten Entwürfe aufzuthürmen, die kühnsten Bogen zwischen Pfeiler und Pfeiler zu spannen vermochte, der die breitgedehnten epischen Stoffe aufzulösen, zu gliedern, zu vermannigfaltigen verstanden hat, wie der deutsche Baumeister die ungeheure Einförmigkeit der Mauer.

An die kleine Schrift von deutscher Baukunst also dürfen wir nächst und neben dem Shakespeare'schen Jugenddrama denken, wenn wir aus Schiller's Munde Goethe's des Befreiers feierliches Lob vernehmen:

> Du selbst, der uns von falschem Regelzwange
> Zur Wahrheit und Natur zurückgeführt,
> Der, in der Wiege schon ein Held, die Schlange
> Erstickt, die unsern Genius umschnürt.

Und so preisen wir den Genius zugleich, der ihn nach seinem Geständniß auf die freie Bahn gestellt und ermuthigt hat, den Regeln die Fehde anzukündigen und die Thürme ihrer Vertheidiger zusammenzuschlagen. Kräftigung zuerst, Freiheit sodann, das ist der natürliche Fortgang. Und darf ich für Weltliches ein Bild des Heiligen gebrauchen, so sage ich: 1766 ist Ostern und 1773 Pfingsten. Denn wohl dürfte man die begeisterte Rede — manchmal mehr Stammeln als Rede — der jungen Verkündiger der Freiheit ein weltliches Reden in Zungen benennen.

Nun sollte ich gleichermaßen von allen den Schriften, die wir als literarischen Niederschlag der ersten Shakespeare-Begeisterung zu betrachten das Recht haben, den Inhalt angeben und sie durch sich selbst sprechen lassen. Von Ton und Farbe läßt sich durch allgemeine Beschreibung schwerlich eine Vorstellung erwecken. Jeder Verfasser überdies gebärdet sich in seiner Weise: Lenz wie ein Student, der sich ein Vergnügen daraus macht, dem Herrn Professor Aristoteles die Fenster einzuwerfen; Goethe, der Wanderer, „weit hoch herrlich den Blick rings in's Leben hinein,“ bisweilen auch der übermüthige junge Lord, wie er seinen Freunden als Frankfurter Recensent erschien; Herder ein begeisterter Seher und Prediger. Shakespeare, nach seiner Proteus-Natur, zeigt dem einen dies, dem andern jenes Angesicht. Jetzt tritt er auf als Jahrmarktsmann mit dem Schön-Raritäten-Kasten, der die Geschichte der ganzen Welt am Faden hat und vor staunenden Kinder-

augen vorüberziehen läßt. Jetzt wie einer der alten nordischen Riesen, „hoch auf einem Felsengipfel sitzend! zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres, aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!“ Dann als Herkules, dann als Prometheus, der seine Menschen in kolossaler Größe erschafft und sie alle mit dem Hauch seines Geistes belebt.

Nicht den vollen Inhalt dieser Schriften breite ich vor Ihnen aus; ich versuche nichts weiter, als einige durchgehende Bilder, Vorstellungen, Gedanken anzugeben und zu erläutern.

Unschätzbar war es, daß der eine und erste der führenden Geister, Herder, einen Blick für das Geschichtliche besaß wie keiner bisher. Er lehrte die Unterschiede des antiken und des englischen Schauspiels ableiten aus den Lebensbedingungen der Nationen: aus der Einfachheit und Oeffentlichkeit des hellenischen Lebens, aus der gottesdienstlichen Bestimmung des alten Dramas — andrerseits aus der Buntheit der Gesellschaft, dem Abstand der Klassen, der Verwicklung der politischen Zustände vom Anbruch des Mittelalters an, aus der Natur der Volkslustbarkeiten schließlich und den rohen Formen der Schaubühne bei den nordischen Völkern. So bedeutet es eine Wiederaufnahme der Lessing'schen Parallele in einem höheren Sinne, es bedeutet ein tieferes Erfassen der Gegensätze, wenn Herder die einheitliche Handlung des griechischen Dramas mit dem Umfassend-Mannigfaltigen bei Shakespeare, das er „Geschichte“ (Geschehniß), „Weltbegebenheit“ nennen will, vergleicht, wenn er Sophokles und Shakespeare als Ebenbürtige, geradezu als Brüder bezeichnet, und für diese innere, höhere Verwandtschaft den Aristoteles selbst als Zeugen anruft.

Was Einheit der Handlung beim antiken Drama, das ist Einheit der Stimmung, der Seele beim Drama Shakespeare's. Was die empfängliche Tempelandacht der alten Griechen, das ist die hohe, starke Illusion (man sagte damals, ohne Gefahr mißverstanden zu werden: Täuschung), in welche Shakespeare alsbald den Zuschauer versetzt, kraft deren er ihn je länger je fester vor seine Zaubertafel bannt, und zum Miterleben, zum Mitdichten auffordert. Auch Lessing hat diese Macht des Dichters empfunden und geschildert. Wie er den Geist von Hamlet's Vater mit alle dem wunderbar Befänglichen auftreten läßt, mit dem Gespenster erscheinen. Aber was ist das gegen das lebhaft nachschaffende Gefühl der Jüngeren? Niemals zuvor ist Shakespeare's Macht über Gemüth und Phantasie, über die ganze sinnlich-empfindliche Natur des Menschen so be-

schrieben worden: wie er Ort und Zeit, den Luftkreis, möchte ich sagen, alles Geschehenden zu diesem Geschehenden mitwirken läßt, mit diesem Geschehenden fort- und umwälzt; wie er die Seele des Zuschauers in der Gewalt hat, bald gängelt und wiegt, bald mächtig vorwärts treibt und reißt; wie er den Schein verstärkt zu ahndevoller Gegenwart; wie er mit seinem Zauber- und Märchenton uns in eine Märchenstimmung zu versetzen weiß, daß wir ihm endlich Alles glauben.

So ist denn er, Schöpfer und Herr einer Welt, auch Vertrauter der Weltleitung, Mitwisser der Geheimnisse des Schicksals. Ich habe schon Goethe's späten Aufsatz: „Shakespeare und kein Ende", genannt und genutzt. Einer der großartigsten Aussprüche steht darin. „Shakespeare" — lautet er — „gesellt sich zum Weltgeist, er durchdringt die Welt, wie jener, Beiden ist nichts verborgen; aber wenn des Weltgeists Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der That zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimniß zu verschwätzen und uns vor, oder doch gewiß in der That zu Vertrauten zu machen". In Shakespeare's Dramen glaube man vor den aufgeschlagenen Büchern des Schicksals zu stehn, sagt Wilhelm Meister, Büchern, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wieder blättert. Beide Stellen wurzeln in jenen frühen mächtigen Eindrücken, knüpfen fast wörtlich an die alten Zeugnisse an in den Blättern von deutscher Art und Kunst. Mit dem Ein und All des Spinoza vergleicht schon Herder dort Shakespeare's dramatisches Universum und den Geist, der darin webt, und schon er hat gesagt: Shakespeare's Dramen sind „ausgerissene wehende Blätter aus dem großen Buch der Vorsehung, im Sturm der Zeiten rauschen sie daher und schweben vor's Auge", und noch ein Mal: „Shakespeare zeigt das Buch der Vorsehung, daß der Leser gleichsam das Gesetz der Fatalität empfinde." In dem nämlichen Vorstellungskreise aber wandelt schon der junge Goethe, der Shakespeare-Redner von 1771, wenn er sagt: „Shakespeare's Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat, in dem das Eigenthümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt." Dieses Ganze ist die Welt, und sein nothwendiger Gang ist, was Herder das eine Mal Vorsehung nennt, das andre Mal Gesetz der Fatalität. Schicksal des Einzelnen, Weltschicksal darzustellen, ist des Tragikers hohes Amt. Er schildert, wie Goethe

von seinem unsterblichen Freunde sagt, „er schildert das Schicksal, das gewaltig von Tag zu Nacht die Erdenachse dreht". Wer uns davon nichts zu sagen und zu künden weiß, sondern die Seele bloß mit schmerzlichen Begebenheiten peinigt, der hat als Tragiker seinen Beruf verfehlt. Denn darauf besonders beruht des Tragikers Macht über das Gemüth. Gang des Schicksals zu begreifen, wenigstens zu ahnen, jeder fühlt sich dazu getrieben, in dessen Leben das Unberechenbare, Unbegreifbare, Unabwendbare eingegriffen hat. Goethe, der Wanderer, hatte diese Macht schon erfahren, und Herder, der auch im Gedicht über „seines Lebens verworrene Schicksalsfabel" nachgrübelt; sie haben allzeit daran geglaubt und haben es unzählige Male bezeugt. Und wer glaubt nicht daran? Es kommt nicht auf den Namen an, mit dem wir das Waltende zu nennen versuchen. So überkommt denn jeden einmal das Verlangen, des Augenblicks theilhaft zu werden,

Wo er dem Weltgeist näher ist als sonst
Und eine Frage frei hat an das Schicksal.

Vor Shakespeare's Bühne können uns solche Augenblicke kommen. Er läßt uns ein Gesetz der Vergeltung ahnen, einen Zusammenhang von Schuld und Leid, und auch von Leid und Schuld, in seinen größten, ergreifendsten Werken; aber wahrhaft und aufrichtig wie er ist, läßt er auch in seiner Welt das Mißverhältniß zwischen Beiden bestehn, wie es in der wirklichen Welt vorhanden ist, und nöthigt uns, uns drein zu ergeben. Auch die alte Tragödie entließ ja den Zuschauer manchmal mit der Erkenntniß, daß, wie der abziehende Chor zu singen pflegte, „das, was vermuthet ward, sich nicht erfüllte, dem aber, was sich nicht erwarten ließ, ein Gott Weg und Ziel ausfand." Mehr als ein andrer Tragiker aber hat Shakespeare die feinen und festen Fäden aufgedeckt, wenigstens zu tasten gegeben, die zwischen dem Schicksal des Menschen und seinem Handeln oder aber Nichthandeln vermitteln; denn das Rechte und Angemessene zur rechten Zeit nicht gethan, gesagt, gefragt zu haben, das ist eine Form der tragischen Schuld, die wir zu wenig beachten; und der Dichter ist wahrlich ein Vertrauter und Ausleger des Schicksals, der uns auch zu der Erkenntnis verhilft, wie schwer solche Unterlassungen sich zu rächen pflegen. Solch ein Orakel ist unser Dichter; von Shakespeare's Muse gilt, was Goethe von seiner Göttin sagt:

Ich konnte mich in ihrem Auge lesen,
Was ich verfehlt und was ich recht gethan.

Von diesen Betrachtungen darf ich mich nicht abwenden, ohne wenigstens einmal der kleinen seltsamen Schrift von Lenz im Einzelnen zu gedenken, der „Anmerkungen über das Theater." Lenz hat richtig erkannt (es war eine Beobachtung in Herders geschichtlichem Geiste), daß das antike Schicksal und das Schicksal bei Shakespeare nicht ein und dieselbe Macht ist. Daß jenes mit eherner Nothwendigkeit waltet, und daß eben solch schonungsloses Walten, dem auch der Treffliche erliegt, der Tragödie der Alten ihren Bitterreiz gab (Lenz hat dies feine Wort erfunden), dieses aber, das moderne Schicksal, unsern Religionsbegriffen gemäß, mit dem Charakter des Helden wenigstens verflochten ist, wo nicht völlig darin begründet. So daß dem modernen Dichter die Gleichung zwischen Schuld und Leid immer nahe gelegt ist, dem antiken von Haus aus niemals. Erst neuerdings hat man hierauf wieder den gebührenden Nachdruck gelegt.

So kannten und erkannten die jungen Gesellen ihren Shakespeare. Ihr Verhältniß zu ihm trug ganz den Charakter einer Jugendfreundschaft. Es erging ihnen mit ihm mindestens so, wie dem echten und rechten deutschen Jüngling mit seinem Schiller. Die Jugend liebt und verwirft unbedingt, sie kann nicht mäkeln und markten. „Shakespeare, mein Freund," ruft der junge Goethe aus, „wenn du noch unter uns wärest, ich könnte nirgend leben als mit dir!" Vor seinem Bilde umarmten sie sich, in seinem Namen schlossen sie Freundschaften, sie bekannten den Liebsten und Nächsten, wie sie für ihn schwärmten. Sie lebten sich ein und wuchsen hinein in seine Gestalten. Goethe und sein junger Herzog und die Genossen ihres kraftgenialen Treibens, wie sie dort um die nächtlichen Feuer im Ilmenauer Forst lagern, sie erscheinen dem Dichter selbst in der Rückerinnerung als Gestalten aus Shakespeare's Welt.

> Wo bin ich? Ist's ein Zaubermärchenland?
> Welch nächtliches Gelag am Fuß der Felsenwand? . . .
> Soll ich Verirrter hier in den verschlungnen Gründen
> Die Geister Shakespeare's gar verkörpert finden?
> Ja, der Gedanke führt mich eben recht:
> Sie sind es selbst, wo nicht ein gleich Geschlecht.

So hat Shakespeare wie mit persönlicher Gegenwart gewirkt. Wie eine Göttererscheinung ist er zu ihnen herabgestiegen; der Sinnesart, mit der sie ihn empfingen, entsprach „ein freudiges Bekennen, daß etwas *Höheres über* ihnen schwebe." So, mit diesen Worten

bezeugt Goethe sein Gefühl. Dies Hochgefühl, die Stimmung der Jugendzeit, hat er noch in seinem Alter in sich hervorzurufen vermocht, als er Shakespeare's Art und Kunst klar von der seinen unterschied und auch über mißliche Wirkungen des Shakespeare-Dienstes in Deutschland kühle Erwägungen angestellt hatte. Mehr als Alles, was ich sammeln und sagen könnte, bezeugt ein einziges, aus den späteren Jahren (1820) stammendes kleines Gedicht jene, wie ich sagte, persönliche Einwirkung Shakespeare's. Es lautet so:

Einer Einzigen angehören,
Einen Einzigen verehren,
Wie vereint es Herz und Sinn!
Lida! Glück der nächsten Nähe,
William! Stern der schönsten Höhe,
Euch verdank' ich, was ich bin.
Tag' und Jahre sind verschwunden,
Und doch ruht auf jenen Stunden
Meines Werthes Vollgewinn.

So knüpft er den Namen des Dichters, der ihm einmal alles gewesen ist, zusammen mit dem Namen der Frau, von der er sagt: „Eine Liebe hatt' ich, sie war mir lieber als Alles.“ — Einen Dichter haben und eine Liebe, einen geistigen Wecker und Leitstern und eine „Seelenführerin“, darin liegt allerdings Alles, was im reinsten und höchsten Sinne menschliche Bildung und menschliches Glück ist, beschlossen.

In der ersten Zeit seiner Liebe zu Charlotte von Stein hat Goethe gegen einen Jugendgenossen die Aeußerung gethan: Shakespeare gehöre für ihn zu den Dingen, „von denen man nicht reden könne, zum wenigsten nicht disputieren.“ Und im Alter meint er (das bedeutet die Ueberschrift: „Shakespeare und kein Ende“), es sei kein Ende zu finden, wenn man einmal von Shakespeare angefangen habe. Das dient auch mir zur Entschuldigung. Ich muß enden, ohne fertig zu sein. In einer der Shakespeare-Urgemeinden habe ich verweilt; von der kleinen Vereinigung zu Göttingen, deren Mittelpunkt der Dichter der Lenore ist, habe ich nichts gesagt. Bürger ist im Uebersetzen Shakespeare's der Vorgänger und Lehrer August Wilhelm von Schlegel's. Darin beruht die Bedeutung von Göttingen, wenn von Shakespeare in Deutschland die Rede ist. Ueberhaupt habe ich mich darauf beschränkt, zu sagen, was die jungen Dichter aus Shakespeare gemacht haben; es bliebe zu sagen, was er aus ihnen gemacht hat. Das kann aber jetzt und hier nicht nachgeholt werden. Ich schließe, und sage nur noch dies:

Wir sind — doch muß ich hier, noch entschiedener als im Eingang, den Redenden ausnehmen — wir sind, was Wissen und Kenntniß von Shakespeare betrifft, über die Zeit, die ich darzustellen versucht habe, weit hinausgeschritten. Auf jene Zeit ist in raschem Schritte die klassische Periode gefolgt, die in unser Jahrhundert hineinragt. Eins hatte die Frühzeit unzweifelhaft vor uns voraus. Sie suchte das Allgemeine zu erfassen, drang auf das Ganze hin. Wir wollen uns, aus löblicher Gewissenhaftigkeit, erst des Besondern versichern, und sind dabei in Gefahr, uns ins Einzelne, im Einzelnen zu verlieren. Wir wollen erst ausgerechnet haben, in wie vielen Dramen Shakespeare das Walten einer sittlichen Weltordnung darstellt, und in wie vielen der bloße blinde Zufall sein Werk zu treiben scheint, auch wie es in diesem Betracht mit seinen gedankenhaften Aussprüchen bestellt sei und so weiter, ehe wir den Spruch sprechen. Anders hielten es jene, anders auch die großen Vertreter der klassischen Zeit. Sie verallgemeinerten den tiefen, allmächtigen Eindruck, den einige sozusagen für das Ganze zeugende und stehende Stücke, wie Lear und Hamlet, Macbeth und Richard III., ihnen gemacht hatten. Dieser Eindruck war bestimmend für ihre Gesammtanschauung. Ich habe Ihnen hierüber besonders Goethe's Aussprüche vorgelegt. So nennt aber auch Herder, noch am Ende seines Lebens, Shakespeare's Tragödien sämmtlich Tragödien des Schicksals. So erscheint in Schiller's Xenie Shakespeare's Schatten in der Gestalt, die schon den ersten Verehrern wohl bekannt war, als Herkules:

Schauerlich stand das Ungethüm da. Gespannt war der Bogen,
Und der Pfeil auf der Sehn' traf noch beständig das Herz.

Und dem kleinlichen Geschlecht, das die Tragödie zur Trivialität des bürgerlichen Sittenbildes hat sinken lassen, entgegnet der Halbgott mit der zürnenden Frage:

Woher nehmt ihr denn aber das große, gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?

— eine Frage, die man versucht ist auch einem neueren Geschlecht von „Tragöden“ vorzulegen.

Unser Shakespeare-Wissen mag größer sein, unser Shakespeare-Verständniß wage ich dem der klassischen Zeit nicht vorzuziehen. Es giebt Fragen, zu deren Lösung die gewissenhafteste Einzelforschung und ein völliges Beherrschen ihrer Ergebnisse nicht ausreicht. Die, welche ich hervorgehoben habe, ist von dieser Art.

Hier traue ich mehr dem Schauen und Erkennen der großen Meister, ihrem dichterischen Erfassen mit gesammten Seelenkräften. Es thut uns gut, zu ihnen zurückzuschauen, auch in die Zeiten der ersten frischen Begeisterung und eines „freudigen Bekennens.“ Noch immer ist das ein bewährtes Mittel, die Seele jung zu erhalten, und so auch die Seele einer ganzen Gesellschaft. Die „Freudigkeit“ ist ja, wie es im Götz von Berlichingen heißt, „die Mutter aller Tugenden“, und so gewiß auch aller tüchtigen, auf das Edle, Große und Schöne gerichteten Bemühung. Freudig also in ein neues Vierteljahrhundert hinüber! Dies ist mein Glückauf! für die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft.

Jahresbericht am 23. April 1889.

Vorgetragen

von

Professor Julius Zupitza.

Wir feiern heute das fünfundzwanzigjährige Bestehen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Daß wir diesen Tag erlebt haben, danken wir nicht zum geringsten Theile der stets bewährten Huld unserer hohen Schirmerin, Ihrer K. H. der Frau Großherzogin, die dafür unserer treuesten Erkenntlichkeit gewiß sein kann.

Was wir in dem vergangenen Vierteljahrhundert erreicht zu haben glauben, werden Sie in dem 24. Bande unseres Jahrbuchs dargelegt finden, so daß ich hier darauf nicht einzugehen brauche und mich auf den üblichen Jahresbericht beschränken kann.

Leider hat, seit wir das letzte Mal versammelt gewesen sind, der Tod in den Reihen der Shakespeare-Forscher unbarmherzig gewüthet. Am 19. September 1888 haben wir unseren Ehrenpräsidenten Prof. Dr. Delius verloren, dessen Name mit dem Shakespeare's für immer verknüpft sein wird, da ihm die Wissenschaft außer vielen Einzelarbeiten, die zum besseren Verständniß der Werke des Dichters beigetragen haben, die erste und bisher einzige Gesammtausgabe derselben in der Ursprache mit deutschen Anmerkungen verdankt. Am Anfange des laufenden Jahres ist sodann unser Ehrenmitglied James Orchard Halliwell-Phillipps verschieden, der sich um Shakespeare gar vielfältig verdient gemacht

hat, der aber wegen seiner Leistungen ganz besonders zu rühmen ist, einmal wegen der umfassendsten Ausgabe, die bisher erschienen ist, außerdem aber, weil er die langweiligsten Akten und Geschäftspapiere unverdrossen durchstöbert hat, wo nur die geringste Möglichkeit vorhanden war, etwas Neues für die Lebensgeschichte des Dichters zu ermitteln. Am 27. Januar 1889 starb ferner unser Mitglied Prof. Dr. Ludwig Herrig, dessen Hauptverdienste auf dem Gebiete des Unterrichts in den neueren Sprachen liegt, der aber wegen seiner Schulausgaben des Macbeth und des Kaufmanns von Venedig auch den speziellen Shakespeare-Forschern beizuzählen ist. Wenige Tage später, am 21. Januar, ist ihm der langjährige Herausgeber unseres Jahrbuchs, Prof. Dr. Karl Elze, gefolgt, der als Biograph und Erläuterer des Dichters ein Menschenalter hindurch in der vordersten Reihe der Shakespeare-Philologen gestanden hat.

Die Mitgliederzahl, die im vorigen Jahr 203 betrug, ist auf 194 zurückgegangen; aber wir haben immerhin den Trost, daß die fünfundzwanzigjährige Durchschnittszahl von 176 noch überschritten ist.

Das diesjährige Jahrbuch ist leider noch nicht ganz fertig, doch wird es binnen Kurzem zur Versendung gelangen können.

Die Bibliothek ist durch Ankauf, wie durch Geschenke, um eine größere Anzahl von Werken vermehrt worden. Aus dem Nachlasse des Herrn Delius sind uns von dessen Neffen, Herrn Wätjen sechs Bilder von Shakespeare, ein Wachsmedaillon und ein Albumständer freundlichst geschenkt worden.

Unsere Kassenverhältnisse sind dank der guten Verwaltung des Herrn Dr. Moritz als durchaus günstig zu bezeichnen, da wir mit einem Bestande von 1011 M. 95 Pf. in's neue Jahr getreten sind.

Auch in Zukunft wollen wir nicht rasten, sondern, uns Goethe's „Shakespeare und kein Ende“ aneignend, auch ferner bemüht sein, das Verständniß der Werke des Dichters zu fördern und in weitere Kreise zu tragen.

Bericht
über die Jahresversammlung zu Weimar

am 23. April 1889

im Saale der Armbrust-Schützengesellschaft.

Zur 25. Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft hatten sich die Mitglieder der Gesellschaft in größerer Zahl als sonst eingefunden; unter zahlreicher Theilnahme des Publikums wurde die Versammlung vom Präsidenten der Gesellschaft, Herrn Freiherrn von Vincke aus Freiburg i. Br. eröffnet.

Ihre Königlichen Hoheiten der Großherzog, die Frau Großherzogin und die Erbgroßherzogin beehrten die Versammlung mit Ihrer Gegenwart.

Den Bericht über das verflossene Jahr erstattete Herr Prof. Dr. Zupitza, Berlin, welcher namentlich auch der schmerzlichen Verluste gedachte, die die Gesellschaft in der letzten Zeit durch den Tod so vieler bedeutender Mitglieder hat erleiden müssen.

Der Festvortrag des Herrn Prof. Dr. Suphan, Direktors des Goethe-Schiller-Archives zu Weimar: „Shakespeare im Anbruch der goldnen Zeit unsrer Literatur“, fand ungetheilte Aufmerksamkeit und großen Beifall bei den Anwesenden.

Nachdem die vom Schatzmeister, Kommerzienrath Dr. Moritz vorgelegte Rechnung des Jahres 1888 dechargiert und Weimar als Ort der nächsten Generalversammlung wiedergewählt worden war, erklärte der Herr Präsident die Versammlung für geschlossen.

Bei einem Essen im Saale der Vereinsgesellschaft fanden die Mitglieder sich am Nachmittage zusammen.

Die Dalberg'sche Bühnenbearbeitung des Timon von Athen.

Nach dem handschriftlichen Soufflierbuch des Mannheimer Theaterarchivs

veröffentlicht von

Dr. **Eugen Kilian.**

Einleitung.

Ueberblickt man die Geschichte der Shakespeare'schen Dramen auf der deutschen Bühne, so mag die seltsame Erscheinung befremden, daß in der Zeit, wo Shakespeare sich auf unserm Theater erst einzubürgern anfing, ein Stück vielfach die Augen der Bühnenpraktiker auf sich lenkte, das heute, wo der Brite einer der Unsern ist, abgesehen von ganz vereinzelten Versuchen völlig vom Theater verbannt ist. Es ist dies Timon von Athen. Schon die auffallende Thatsache, daß gerade dieses Drama, das ja in der That einer Darstellung auf unserer Bühne sehr schwer zu überwindende Hindernisse entgegensetzt, in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts, wie es scheint, da und dort zur Aufführung kam, müßte allen diesen Versuchen ein erhöhtes Interesse von Seiten der Shakespeare-Gemeinde sichern. Dies Interesse muß um so lebendiger sein, wenn sich eine solche Timon-Aufführung an den Namen eines Mannes knüpft, der sich durch seine glänzenden Verdienste in der Theatergeschichte jener Zeit einen unvergänglichen Namen errungen hat.

Die älteste mir bekannte deutsche Bühnenbearbeitung des *Timon von Athen*, zugleich die einzige jener Zeit, die im Drucke

erschienen ist, stammt aus dem Jahre 1778. Sie ist das Werk des K. K. Censur-Aktuarius und Theaterschriftstellers F. J. Fischer in Prag.[1]) Derselbe bearbeitete vom Jahre 1777 an Macbeth, den Kaufmann von Venedig, Timon von Athen und Richard II. für das Prager Theater. Diese Bearbeitung des Timon wird charakterisiert von Genée in seiner Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland S. 254 u. 255. Ob und mit welchem Erfolge diese Fischer'sche Adaptierung in Prag zur Aufführung gelangte, kann ich zur Zeit nicht ermitteln.[2])

Ein reger Eifer für die Einbürgerung Shakespeare's auf unserem Theater wurde im folgenden Jahrzehnt dann in Mannheim unter Dalberg's rühriger Leitung entwickelt. Schon 1779 und 1780 erschienen Hamlet und Lear nach Schröder, 1781 die bezähmte Widerspänstige nach Schink, 1783 der Kaufmann von Venedig, eingerichtet von Dalberg in 4 Akten, 1785 Julius Cäsar, nach Wieland bearbeitet von Dalberg in 6 Akten, 1788 Macbeth, ebenfalls von Dalberg eingerichtet.[3]) Auch auf Timon hatte man schon frühe die Blicke gerichtet. Es ist bekannt, wie lebendig sich der junge Schiller für dieses Stück interessierte. Er schrieb 1784 in seiner Abhandlung über die Schaubühne als eine moralische Anstalt:[4])

„Unsere Schaubühne hat noch eine große Eroberung ausstehen, von deren Wichtigkeit erst der Erfolg sprechen wird. Shakespeare's

---

[1]) Timon von Athen, ein Schauspiel in dreyen Aufzügen. (Schauspiele von Shakespear. Fürs Prager Theater adaptirt von F. J. Fischer.) Prag 1778. Vgl. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland (Leipzig 1870), S. 139 und 254—255.

[2]) Der Gothaische Theaterkalender von 1778 erwähnt im Verzeichniß der Theaterschriftsteller unter dem Namen Fischer nur die Bearbeitungen von Richard II., Macbeth, Kaufmann von Venedig, mit der Bemerkung «Gespielt und ungedruckt». Des Timon geschieht gar keine Erwähnung. — Die Fischer'sche Adaptierung des Timon ist mir zum Vergleiche mit Dalberg's Bearbeitung leider nicht zugänglich, da weder die Prager Universitätsbibliothek noch die Königlichen Bibliotheken zu Berlin und Dresden im Besitze des Buches sind.

[3]) Vergl. Pichler, Die Shakespeare-Aufführungen der Mannheimer Hof- und Nationalbühne 1779—1870 (in: Deutsche Bühnen-Genossenschaft, Juni-Juli 1873). — Von Dalberg's Shakespeare-Bearbeitungen ist nur die des Caesar durch Druck bekannt geworden. (Mannheim 1785.)

[4]) Vgl. Hoffmeister, Supplemente IV, S. 153. Die betreffende Stelle wurde später von Schiller gestrichen. Aus dem Inhalt dieser Worte wäre zu schließen, daß der Fischer'sche Timon in Prag nicht zur Aufführung gelangte. Doch ist hier wohl ein Irrthum Schiller's nicht ausgeschlossen.

Timon von Athen ist, soweit ich mich besinnen kann, noch auf keiner deutschen Bühne erschienen, und, so gewiß ich den Menschen vor allem Anderen zuerst in Shakespeare aufsuche, so gewiß weiß ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhaftiger vor mir stünde, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, wo ich mehr Lebensweisheit lernte, als im Timon von Athen. Es ist wahres Verdienst um die Kunst, dieser Goldader nachzugraben."

Ein Brief Schiller's an Dalberg aus demselben Jahre (vom 24. August) enthält die Stelle:

„Durch mich allein wird und muß unser Theater einen Zuwachs an vielen vortrefflichen neuen Stücken bekommen, worunter Macbeth und Timon und einige französische sind."

Schiller kam indessen nicht znr Ausführung seines Planes, den Timon für das Theater umzuarbeiten. Dafür machte sich Dalberg selbst an das Werk, und in seiner Bearbeitung erschien Timon 1789 auf der Mannheimer Bühne.[1])

Das Soufflierbuch der Dalberg'schen Bearbeitung des Timon ist handschriftlich im Mannheimer Theaterarchiv erhalten (Nr. 141). Diese Bühnenbearbeitung ist als solche erwähnt in den Büchern von Koffka,[2]) Genée, Pichler, ohne daß ihr bis jetzt von irgend einer Seite eine Beurtheilung oder Berücksichtigung geschenkt wurde. Ich übergebe die Arbeit Dalberg's im Folgenden der Oeffentlichkeit, indem ich glaube, daß sie ebensowohl für die Geschichte der Shakespeare-Bearbeitung in Deutschland, wie für die Kenntniß von Dalberg's Theaterleitung vielfaches Interesse beanspruchen kann.

Dalberg's Timon ist selbstverständlich eine freie Umarbeitung des Shakespeare'schen Dramas.[3]) Der Gang der Handlung sowohl wie

---

[1]) In der Ausschußsitzung vom 7. November 1787 wurde Timon mit einer Reihe anderer Stücke an den Schauspieler Christian Withöfft zur Beurtheilung gegeben. Vgl. Martersteig, die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg (Mannheim 1890), S. 353. — Es ist indeß weiterhin in den Protokollen keine Beurtheilung des Stückes durch den Genannten erschienen.

[2]) Koffka, Iffland und Dalberg (Leipzig 1865).

[3]) Wenn ich hier und im Folgenden bei der Vergleichung der Dalberg'schen Bearbeitung mit dem Originale kurzweg von Shakespeare rede, so thue ich dies nur der Kürze wegen, ohne mich deshalb in der philologischen Streitfrage über den Antheil Shakespeare's am Timon einer der vielen unter den aufgestellten *Hypothesen unbedingt* anschließen zu wollen.

die Charakteristik sind mannigfach umgestaltet. Mit neuen Motiven und eigenen Zuthaten hat der Bearbeiter nicht gespart; die letzteren nehmen etwas über die Hälfte des ganzen Dramas ein. Die rein übersetzenden Partieen schließen sich theilweise ziemlich eng an den Originaltext an. Die Sprache bewegt sich durchaus in ungebundener Rede.

Was zunächst den scenischen, rein bühnentechnischen Theil der Arbeit betrifft, so bewährt sich Dalberg als erfahrener Dramaturg und Bühnenkenner. Die einzelnen Akte sind durch wirkungsvollen Aufbau und glückliche Gruppierung der Auftritte zu einheitlichen scenischen Bildern von möglichst sicherer Theaterwirkung herausgearbeitet. Scenenwechsel innerhalb des Aktes findet nicht statt; nur der dritte Aufzug erfordert eine einmalige Verwandlung des Schauplatzes.

Vergleicht man den Gang der Handlung in der Bearbeitung mit dem Originale, so entspricht der erste und zweite Akt denselben Aufzügen bei Shakespeare, der dritte und vierte Akt bringen den Inhalt von III, 1—IV, 2, während der fünfte Akt aus den beiden letzten des Originals in einen zusammengezogen ist. In Bezug auf das letztere muß es wohl vom bühnentechnischen Standpunkt aus als ein glücklicher Griff bezeichnet werden, daß das Gastmahl an den Schluß des vierten Aktes verlegt ist und den Vorgängen im Walde damit nur mehr ein Akt vorbehalten bleibt. Es wäre zu fürchten, daß der Mangel an einer eigentlich fortschreitendeu Handlung in den beiden letzten Akten des Originals sich bei Beibehaltung dieser Eintheilung für den Zuschauer noch weit störender geltend machte als für den Leser.

Bezüglich der Komposition des Stückes hat Dalberg im dritten Akte eine einschneidende Aenderung getroffen. Als Sempronius, von Flavius um eine Anleihe für seinen Herrn gebeten, sich beleidigt stellt darüber, daß man sich nicht zuerst an ihn gewandt habe, fügt er hinzu, er wolle zu Timon selbst eilen, um demselben „einige freundschaftliche Vorwürfe“ darüber zu machen. Er führt sein Vorhaben aus, zwischen ihm und Timon entspinnt sich ein heftiger Wortwechsel, Sempronius zieht das Schwert, Timon vertheidigt sich und erschlägt in der Nothwehr den Gegner. Dieser Blutthat wegen und auf die Anklage seiner unbefriedigten Gläubiger hin wird Timon zur Verantwortung vor den Senat geladen. Derselbe verhängt die Todesstrafe. Alcibiades vertheidigt die Sache seines Freundes, wird wegen seines Freimuths mit Verbannung

bestraft und verläßt rachedrohend die Sitzung. Timon selbst wird darauf zu seiner Vertheidigung vorgeführt; er läßt die Aeußerung fallen, er sei noch im Besitze von Reichthümern und bittet die dadurch neugierig gewordenen Senatoren, ihm zum Beweise dessen noch zum letzten Male die Ehre zu schenken, zu einem glänzenden Gastmahl bei ihm zu erscheinen. Die Senatoren, schon ohnedies durch die Sympathieen des Volkes für den Angeklagten eingeschüchtert, beschließen darauf hin, die Sache noch einmal genauer zu untersuchen und, wenn Timon alsdann nicht schuldig befunden werde, als Gäste bei seinem Feste zu erscheinen. Damit schließt der dritte Akt. Der vierte bringt das Gastmahl.

Was den Bearbeiter zu dieser ganzen Neudichtung veranlaßte, ist nicht unschwer zu erkennen. Dalberg fühlte mit richtigem Empfinden eine der bedenklichsten Schwächen in der Komposition des Timon heraus: die unklare und verschwommene Stellung des Alcibiades zu dem Helden des Stückes. Er erkannte vor allem die Unhaltbarkeit der viel berufenen Senatsscene (III, 5), bezüglich deren Gervinus trotz Wendlandt's Vertheidigung[1]) wohl immer Recht behalten wird, wenn er sagt: „eine solche unverbundene Scene wird man im ganzen Shakespeare nicht weiter finden.“

Um diesem Mangel abzuhelfen, verfiel Dalberg auf den Gedanken, Timon selbst zu jenem unbekannten Mörder zu machen, für den Alcibiades sich so opferfreudig ereifert. Der Bearbeiter erreichte seinen Zweck. Aus der lose dastehenden Scene wurde durch seine Erfindung ein organisches Glied in der Komposition des Ganzen; die Verbannung des Alcibiades kam in unmittelbaren Zusammenhang mit der Haupthandlung des Stückes, sein Zug gegen Athen erhielt klare Motive: Rache für seine und des Freundes Beschimpfung.

So löblich und rühmenswerth der Gedanke ist, von dem Dalberg ausging, so wenig glücklich und seltsam ist allerdings die Ausführung desselben ausgefallen. Es liegt auf der Hand, daß ein Mord, der auf Timon lastet, selbst wenn er aus Nothwehr geschehen ist, die Komposition des Stückes in anderer Hinsicht beeinträchtigen würde. Timon darf von keiner wirklichen Schuld gegen den Staat belastet sein, wenn anders der furchtbare Menschenhaß, in den ihn der Undank seiner Freunde und der ganzen Stadt schleudert, die beabsichtigte Wirkung üben soll. Vor Allem aber wird das Verhalten des Senates in seiner Erbärmlichkeit, man möchte bei-

---

[1]) *Jahrbuch XXIII, 170 ff.*

nahe sagen Naivetät, zur reinen Karrikatur. In so lächerlichem Lichte darf denn doch die hohe Behörde nicht erscheinen, selbst in einem Stücke, das darauf verzichtet, historisches Kolorit zeigen zu wollen. Dies Karrikaturenhafte wird noch erhöht, wenn im vierten Akte ein Senator Timon das Dekret seiner Freisprechung vorliest, worin diesem in kriechender Schmeichelei alle möglichen Verdienste zugesprochen werden, die ihm nach seinem eigenen Ausspruche gar nicht zukommen. Trotz alledem bleibt dieser Versuch Dalberg's, an den Kompositionsfehler des Originals die bessernde Hand zu legen, sehr interessant und bemerkenswerth.[1])

Die meisten Schwierigkeiten wird der Bearbeitung des Timon für unsere Bühne stets der Schluß der Tragödie bereiten. So wie das Original denselben giebt, ist er für das Theater unbrauchbar. Schon ein Wechsel des Schauplatzes nach den letzten Waldscenen Timons würde, abgesehen von allem Andern, die theatralische Wirkung völlig aufheben. In richtiger Erkenntniß dessen läßt Dalberg

---

[1]) Es ist nicht uninteressant, hierzu eine Hypothese Kullmann's aus dessen Abhandlung über Timon (Schnorr's Archiv XI, 196 ff.) zum Vergleiche herbeizuziehen. Kullmann's etwas gekünstelte Hypothese über die Entstehung des Stückes ist bekanntlich folgende: Shakespeare wollte das Drama eines früheren Dichters zu einem eigenen Werke umgestalten; er kam damit jedoch nicht zu Ende und ließ bei seinem Tode neben dem Manuskript jenes älteren Dramas die wenigen umgearbeiteten Theile seines eigenen Stückes zurück. Diese Bruckstücke kamen in die Hände eines Dritten, der sie in oberflächlicher Weise zu dem Drama verschmolz, das wir besitzen. — Betreffs der Senatsscene des dritten Aktes nimmt Kullmann Folgendes an: Shakespeare erkannte den losen Zusammenhang dieser Scene mit der Haupthandlung des Stückes und schlug deshalb den Ausweg ein, Timon selbst zu dem zu Verurtheilenden zu machen. Derselbe sollte wegen seiner Verschuldung zum Tode verurtheilt werden. Nachdem jedoch der erste Zorn verraucht war, sollten die Senatoren durch die Kunde von der feindlichen Absicht des Alcibiades bewogen werden, den Timon ruhig sich in die Einsamkeit zurückziehen zu lassen. Dadurch gedachte Shakespeare die verlorene Einheit im Drama wiederherzustellen. Durch den Kompilator sei die Absicht des Dichters vereitelt worden.

Wäre diese allerdings völlig willkürliche Hypothese Kullmann's richtig, so wäre Dalberg mit seiner Umarbeitung gleichsam instinktiv zu dem ursprünglichen Plane Shakespeare's, wenigstens dem Grundgedanken desselben, zurückgekehrt! — Jedenfalls ist es interessant zu beobachten, wie hier infolge eines Kompositionsfehlers des Stückes Dramaturg und Shakespeare-Philologe auf ganz verschiedenen Wegen zu einem ähnlichen Resultate gelangt sind.

Auch eine neuere Bühnenbearbeitung des Timon — die von F. Wehl — nimmt eine ähnliche Aenderung vor. Timon wird im vierten Akte wegen des Schimpfes, den er den Senatoren durch das Gastmahl angethan hat, von denselben zum Tode verurtheilt. Alcibiades, der ihn vertheidigt, wird um seinetwillen verbannt.

den ganzen letzten Akt im Walde spielen. Das Auftreten des Alcibiades bei seinem Zuge gegen Athen ist an den Schluß des Stückes verlegt. Timon hat sich nach seinen letzten Worten in die Höhle zurückgezogen, um hier eigene Hand an sein Leben zu legen. Alcibiades mit seinem Kriegszug erscheint; man findet in der Höhle die Leiche und vor jener den Stein mit der Inschrift, die Timon kurz vor seinem Ende darauf eingegraben hat. Alcibiades ehrt das Andenken des Todten und gelobt, in dem Blute seiner falschen Freunde das ihm geschehene Unrecht zu rächen.

Durch diese Anordnung der Vorgänge beraubt sich der Bearbeiter allerdings des trefflichen Motivs, daß eine Gesandtschaft der von Alcibiades bedrängten Athener Timon zur Rückkehr zu bewegen sucht, von diesem aber mit vernichtendem Hohne zurückgewiesen wird. Auch dürfte das Bild, wie Timon bei offener Scene seine Grabschrift auf den Stein gräbt, der gefährlichen Grenze zwischen Tragik und Komik nicht fern gewesen sein.

Minder wichtig sind andere kleine Aenderungen und Zuthaten, die beim Vergleiche mit Shakespeare in die Augen fallen. Der erste Akt verbindet die Scenen in der Vorhalle unmittelbar mit dem Bankett, um einen einheitlichen Schauplatz für den Aufzug zu gewinnen. Eingeleitet wird das Stück durch eine neue Scene zwischen Flavius und den Dienern, welche die Verhältnisse Timon's in geeigneter Weise exponiert und bereits auf den Umschlag in dessen Schicksal vorbereitet. Das Bankett findet zur Feier von Timon's vierzigstem Geburtstage statt, was dem Bearbeiter Veranlassung giebt, seinem Helden einige sehr sentimentale Betrachtungen über den Auf- und Niedergang des menschlichen Lebens in den Mund zu legen. Ein eigenthümlicher Zug ist die Umwandlung des alten Atheners, dessen Tochter durch Timon's Großmuth mit Lucilius vermählt wird, in einen Senator, der Timon's Freigebigkeit mit Gehässigkeit lohnt, in den Worten: „Meine Tochter seinem Diener? — Der stolze, übermüthige Timon!“ Es sollte dadurch wohl gleich zu Anfang die gehässige Stimmung der Senatoren gegen Timon zum Ausdruck kommen. Timon's Großmuth wird durch einen weiteren Zug vermehrt in der Auslösung des Myron.

Der zweite Akt schließt sich zeitlich unmittelbar an das Bankett des ersten Aufzugs an. Schon hier beginnen die Kaufleute und der Juwelenhändler, denen Timon Geld schuldet, ihre Forderungen geltend zu machen. Die Treulosigkeit von Lucius, Lucullus und Sempronius wird vorbereitet durch ihr rasches Verschwinden, als

Flavius mit einer Bitte in einer Angelegenheit seines Herrn an sie herantritt. In der Schlußscene des zweiten Aktes läßt Timon die drei genannten Freunde, von denen er borgen will, zu sich in's Haus bitten; dadurch wird ein weiterer Scenenwechsel im dritten Akte vermieden.

Die unmittelbare Anreihung von Timon's Monolog und der Abschiedsscene der Diener (Orig. IV, 1 u. 2) an die Katastrophe im vierten Akte ist gutzuheißen. Ebensowenig ist gegen die Aenderungen in der Anordnung der Waldscenen im fünften Akte und deren Verbindung unter einander etwas einzuwenden. Dadurch, daß die Auffindung des Goldes schon vor den Beginn des fünften Aktes gelegt ist, schwindet die Unnatürlichkeit, daß die auftretenden Personen so rasch, wie es im Originale geschieht, von dieser Thatsache Kenntniß erlangt haben.

Was die Charaktere des Stückes anbelangt, so hat die tiefgreifendste Umwandlung wohl Timandra erfahren, bezw. es ist nur der Name geblieben, und an Stelle der Hetäre ist eine völlig neue Figur, eine Geliebte Timon's, getreten. Dalberg ist bekanntlich nicht der erste, der einem begreiflichen Drange des Theaterpraktikers folgend, das düstere Gemälde des Menschenhasses wenigstens stellenweise durch die Strahlen der Frauenliebe zu erhellen, sich dazu verleiten ließ, dem Timon eine Geliebte zu geben. Schon in der älteren englischen Bearbeitung des Stückes von Shadwell (1678)[1]) erhält Timon eine Geliebte, welche ihm im Unglück treu bleibt, in den Wald ihm folgt, um an seiner Seite freiwillig in den Tod zu gehen.

Mit vollem Recht sieht Gervinus in einer derartigen Erfindung eine „Entwurzelung des Charakters". Es wird damit, wie Genée es treffend bezeichnet, aus „der furchtbaren Tragödie des Menschenhasses ein Rührspiel von der treuen Liebe." Timon darf von keiner Vollliebe, von keiner elementaren Leidenschaft zu einem weiblichen Wesen gefesselt sein, soll anders der Charakter in seiner Anlage nicht erschüttert werden. Daß es ausdrückliche Absicht des Dichters war, ein derartiges Verhältniß auszuschließen, dafür glaube ich mit Wendlandt einen deutlichen Beweis in der episodischen Scene des zweiten Aktes (II, 2) zu sehen, wo der Page Briefe der Kupplerin an Timon und Alcibiades überbringt.

---

[1]) The History of Timon of Athens, the Manhater, made into a Play, by Thomas Shadwell. 1678. *Vgl. Vincke* im Jahrbuch IX, 50, und Genée a. a. O. S. 141.

Ob Dalberg bei der Schöpfung seiner Timandra völlig unab hängig verfuhr, oder ob ihm eine der älteren englischen Bearbeitungen als Vorbild diente, vermag ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls ist es ihm nicht geglückt, ein tieferes Interesse für die Geliebte seines Helden wachzurufen. Timandra erscheint schon im ersten Akt bei dem Bankett im Kreise anderer Mädchen, um in einem heiteren Maskenspiele „das Gastmahl mit Blumen zu zieren". Sie versichert Timon ihrer zärtlichsten Liebe und wird von diesem zur Tafel geleitet. Schon im zweiten Akte, als die ersten Anzeichen von Timons zerrütteten Vermögensverhältnissen drohen, zeigt sich ihr wahrer Charakter; sie beginnt sich zurückzuziehen und spricht in einem Monologe in sehr unzweideutiger Weise ihre Absicht aus, sich, ehe ihre Reize schwinden, noch rechtzeitig nach einem andern Anbeter umzusehen. Im dritten Akte schickt sie dem Geliebten einen offenen Absagebrief. Als sich später die Kunde von Timon's Goldfund im Walde verbreitet hat, sucht sie ihn in der Einsamkeit auf, wie sie selbst gesteht, um neue Reichthümer von ihm zu erhalten. Allein Timon's Anblick dringt ihr tief in das Herz, weckt ihr Gewissen und lehrt sie, „die Tugend wieder lieben". Sie fleht nur um Eines, um Vergebung. Als ihre Bitten, er möge zu ihr zurückkehren und fern von falschen Menschen, einsam mit ihr zusammen, sein Dasein fristen, erfolglos abprallen an seinem Entschlusse, sein Leben zu enden, schwört sie zum Himmel, daß sie seinen Tod nicht überleben werde. Timon wird von Rührung ergriffen; er warnt die Geliebte vor den falschen Verheißungen der Menschen und entläßt sie mit einem Segenswunsch. Ob Timandra ihren Schwur halten wird, bleibt der Phantasie des Hörers überlassen. Diese ganze große Scene zwischen Timon und Timandra im letzten Akte ist eine weitgehende Konzession an den Geschmack des Publikums. Ausführung und Ton sind völlig im Charakter des sentimentalen Familienrührstücks jener Zeit gehalten. Von den theatralisch-pathetischen Reden Timon's an Timandra, die doch ihrem Charakter nach wenig geeignet erscheint, einen Menschenfeind wie diesen zu weicher Rührung zu bewegen, versprach man sich ohne Zweifel große Wirkung auf die Gemüther. Daß die großartige Zeichnung des tragischen Charakters damit stellenweise bis zur Unkenntlichkeit verwischt wird, bedarf keiner Versicherung.

Es ist sehr bezeichnend, daß beinahe alle Bühnenbearbeitungen Timon's älteren und neueren Datums mit Dalberg den Versuch *wagen, an Stelle* von Phrynia und Timandra ein höher stehendes

weibliches Wesen in das Stück einzuführen.[1]) So leicht verständlich dies Bestreben einem modernen Publikum gegenüber erscheinen wird, so klar sollte man sich doch andrerseits darüber werden, daß jeder derartige Versuch nothwendig scheitern muß. Wer das schwierige Wagniß unternimmt, den Timon für die moderne Bühne zu bearbeiten, steht nur vor der Wahl, die Timandra Shakespeare's unverändert beizubehalten, oder die Frauengestalten völlig aus dem Stücke zu streichen. Da das Erstere bei den nun einmal herrschenden Schicklichkeitsansichten wohl unmöglich ist, bleibt nur der zweite Ausweg übrig. Eine Idealisierung der Timandra ist ein Unding und verträgt sich nie und nimmer mit der Komposition des Stückes.

Von den übrigen Charakteren der Tragödie hat besonders Apemantus in einigen Punkten eine leichte Schattierung unter der Hand des Bearbeiters erfahren. Der cynische Philosoph ist bei Dalberg unzweifelhaft in eine etwas höhere Sphäre gerückt, als er sie im Originale einnimmt. Es mag dahingestellt bleiben, ob Dalberg sich dessen klar bewußt war, oder ob er selbst zu keiner ganz richtigen Erkenntniß dessen gekommen war, was der Dichter mit dieser Gestalt im Drama bezweckte.

Jedenfalls spielt Apemantus in der Mannheimer Bearbeitung nicht ganz die klägliche Rolle, in der wir ihn bei Shakespeare finden. Verschiedene Stellen weisen deutlich darauf hin, daß der Philosoph bei Dalberg die wirkliche Lebensweisheit gegenüber Timon vertreten soll. Als der Maler den eintretenden Apemantus schmäht, sagt Flavius: „Ein sehr weiser Mann! Weiser als ihr Alle begreifen könnt.“ Er erklärt reich zu sein, weil er gerade so viel habe, als er bedürfe; und als ihm der Poet vorwirft, weshalb er dann dieses „reichen Bettlers“ Haus besuche, was er ihm zu sagen habe, erwidert er: „Wahrheiten! Wahrheiten.“ Timon selbst sagt von Apemantus, als die Andern ihn schmähen: „Ich schätze ihn seiner freien Seele willen.“ Gegen ihn selbst äußert er im zweiten Akte, es thue ihm in der Seele weh, daß er seine Freundschaft verachte: „denn ich schätze dich als einen weisen Mann.“ Als der Philosoph nach der langen Unterredung im zweiten Akte abgeht, ist Timon tief ergriffen, seine Augen haben sich mit Thränen gefüllt. Auch in der letzten Scene im Walde sagt Timon, als Apemantus ihm räth, um Einsamkeit und Ruhe zu finden, solle er in sein Grab gehen: „O du bist ein weiser Mann! Dein Rath kömmt von den Göttern.“ Und

---

[1]) Auch *bei Wehl ist Timandra* in eine etwas höhere Sphäre gerückt.

Apemantus geht ab mit den Worten: „In dein Grab! Timon, eil' in dein Grab! In dein Grab!“

Bezeichnend ist vor Allem die große neue Scene zwischen Timon und Apemantus im zweiten Akte, wo dieser zum Theil in sehr eigenthümlicher Dialektik sein philosophisches Diogenes-System entwickelt. Durch die ganze Art der Behandlung erhält Apemantus, wie gesagt, eine etwas hellere Beleuchtung als im Originale. Gerade das, was des Dichters tiefsinnige Absicht war, seinem Helden in der Gestalt des Philosophen ein Spiegelbild zu geben, in dem die ganze Superiorität von Timon's edler Seele über der eines Apemantus glänzend zum Vorschein kommt, gerade das geht in der Bearbeitung zum Theile verloren. Eine der glücklichsten Kontrastierungen in der Komposition des Dramas erleidet dadurch Einbuße. Als Eigenthümlichkeit bleibt zu erwähnen, daß Timon's Auseinandersetzung, was Apemantus unter den Thieren für eine Rolle spielen würde, in der Bearbeitung mit Umtauschung der Personen dem Apemantus in den Mund gelegt wird, ohne daß diese Rede allerdings in einen recht logischen Zusammenhang mit dem vorangehenden Dialoge gebracht ist.

Eine Gestalt, die im Gegensatz zu Apemantus durch die Bearbeitung eher gewonnen als verloren hat, ist Alcibiades. Sein unbestimmtes Verhältniß zu Timon, die Unklarheit in den Motiven für seinen Kriegszug gegen Athen gehören trotz der Vertheidigungsversuche, die auch diesen Partieen zu Theil wurden, unleugbar zu den Schwächen in der Komposition des englischen Dramas. Die Aenderungen, mit denen Dalberg in die Handlung des dritten Aktes einschnitt, kamen in erster Linie Alcibiades zu Gute. Derselbe ist dadurch organisch mit der Fabel des Stückes verbunden; sein Verhältniß zu Timon, die Beweggründe seiner Handlungsweise liegen klar zu Tage. Neu ist die Scene zwischen Timon und Alcibiades zu Beginn des vierten Aktes, wo der Feldherr dem Freunde seinen Entschluß mittheilt und Abschied von ihm nimmt. In den Reden Timon's ist dabei Einzelnes aus der Waldscene zwischen ihm und Alcibiades (IV, 3) verwerthet.

Was endlich den Helden des Stückes betrifft, so ist durch die obigen Ausführungen, namentlich durch das, was ich über die eigenen Zuthaten des Bearbeiters und die Gestalt der Timandra bemerkte, schon zur Genüge angedeutet, daß Dalberg mit dem Charakter Timon's stellenweise ziemlich willkürlich verfuhr. Er mußte bestrebt *sein, die Gestalt* den Sympathieen eines modernen Publikums näher

zu bringen; die Gefahr einer Verflachung des Charakters war dabei schwer zu umgehn. An Stelle des herben Hohnes und vernichtenden Menschenhasses trat häufig das Rührende und Sentimentale, an Stelle knappen, charakteristischen Ausdrucks vielfach breites Pathos und Theater-Effekt. Daß die Wucht der Shakespeare'schen Tragik darunter zum Theil bedenklich leiden mußte, ist leicht ersichtlich. —

Trotz aller Schwächen der Dalberg'schen Arbeit bleibt dieser Versuch, den Timon für die Bühne zu gewinnen, ebenso anerkennenswerth wie theatergeschichtlich interessant und lehrreich. Wollen wir Dalberg's Verdienst würdigen, so dürfen wir nicht mit den Waffen moderner Kritik an seine Bearbeitung herantreten, sondern müssen ihr vom historischen Gesichtspunkt aus gerecht zu werden suchen. Wir müssen uns klar machen, was es hieß, dem Publikum von 1789, dem der Brite doch noch zum großen Theil eine fremde, unbegriffene Größe war, das damals erst begann, mit seiner Wunderwelt bekannt zu werden, ein Stück wie Timon vorzuführen, ein Stück, dessen Aufführung noch heute, wo Shakespeare der Unsrige ist, zu den gewagtesten Experimenten gezählt werden muß. Wir haben uns in Erinnerung zu rufen, wie selbst Meisterwerke wie Hamlet, König Lear von Schröder u. A. verstümmelt werden mußten, damit sie dem deutschen Publikum genießbar wurden. Vergegenwärtigen wir uns die Schwierigkeiten, mit denen selbst die Einführung jener unbestrittenen Meisterwerke in damaliger Zeit zu kämpfen hatte, so muß uns die Kühnheit Dalberg's in Staunen setzen, ein Stück, das der Aufführung so viele ernste Bedenken entgegengesetzt, zum theatralischen Leben erwecken zu wollen. Wir müssen sogar im Hinblick auf viele andere Shakespeare-Bearbeitungen jener Tage dem Mannheimer Timon eine gewisse Pietät nachrühmen und uns wundern, daß Dalberg sich nicht zu weit schlimmeren Verstümmelungen und Konzessionen an sein Publikum verleiten ließ.

Timon in Dalberg's Bearbeitung wurde in Mannheim zum ersten Male am 22. März 1789 gespielt. Die Besetzung war folgende:

Timon — Böck, Lucius — Müller, Lucullus — Rennschüb, Sempronius — Richter, Alcibiades — Beck, Apemantus — Iffland, Flavius — Beil, Poet — Leonhard, Maler — Frank, Juwelenhändler — Kirchhöfer, Kaufmann — Withöft, Senator — Gern, Timandra — Md. Ritter, Amor — Mlle. Boudet.

Der Erfolg der Aufführung scheint sehr gering gewesen zu sein. Sie erlebte nur eine Wiederholung, am 2. April desselben Jahres. In den Protokollen der Ausschußsitzungen ist uns vom 3. Mai 1789 ein eingehender Bericht Dalberg's über die Aufführung erhalten, der eine Reihe sehr interessanter Anmerkungen über seine Auffassung der Charaktere des Stückes enthält.[1]) Dalberg schob die Schuld an dem Mißerfolg auf die verfehlte Darstellung der Hauptrollen. Böck habe den Charakter des Timon, abgesehen von der ersten Scene mit Timandra, vollkommen vergriffen, an Stelle von Natur und Wahrheit sei leere Routine getreten, er habe durch Deklamation und Prunk Aufsehen zu erregen gesucht, „wo er bloß hätte Rührung bewirken, Thränen zu locken suchen sollen.“ Auch der geniale Beil als Flavius wird herb getadelt. Er habe durch seine Rolle vorzüglich brillieren und den Timon ausstechen wollen. Der Ton seiner Rede sei zu weinerlich und weich gewesen; in der zweiten Vorstellung habe er „unter aller Kritik nachlässig“ gespielt. Mehr Lob wird Iffland und Beck gespendet. Nur wünscht Dalberg dem Apemantus des Ersteren noch etwas mehr stoische Bitterkeit, dem Alcibiades des Beck in den ersteren Scenen größere Leichtlebigkeit. Dagegen habe Beck die Scene vor dem Senate vortrefflich gespielt. Dalberg schließt seinen Bericht mit den öfters citierten Worten:

„Durch die Erscheinung des Timon von Athen hat also unsere Bühne, im Ganzen genommen, Nichts gewonnen, — ich behaupte sogar verloren — und noch währte die kalte Winter-Epoche mit der Unzufriedenheit des Publikums und desselben geringer Theilnahme am Schauspiele fort.“

Wieweit Dalberg Recht hatte, wenn er die Schuld an dem Mißerfolg ausschließlich der Darstellung in die Schuhe schob, ist für uns nicht zu entscheiden. Wundern dürfen wir uns jedenfalls nicht, daß das Mannheimer Publikum dem kühnen Versuche Dalberg's wenig Interesse entgegenbrachte. Dem idealen Streben des seltenen Mannes gebührt deshalb nicht minder gerechte Anerkennung.

---

[1]) Vergl. Martersteig, Protokolle S. 388 ff. — auch bei Koffka a. a. O. S. 412 ff.

Timon von Athen,

der

Menschenfeind.

Ein Trauerspiel von Shakespeare in 5 Aufzügen.

Personen.

Timon, ein edler Athenienser.
Lucius, Lucullus, Sempronius — Schmeichler und falsche Freunde des Timon.
Alcibiades, Feldherr der Athenienser.
Apemantus, ein cynischer Philosoph.
Flavius, Timons Haus- und Güter-Verwalter.
Ein Poet.
Ein Maler.
Ein Juwelenhändler.
Kaufleute.
Ein alter Senator.
Timandra, Timons Geliebte.
Senatoren.
Bediente.
Amor und dessen Gefolge.
Soldaten.
Räuber.

Der Schauplatz ist in Athen und zuletzt in einem nah dabei gelegenen Walde.

Erster Aufzug.

(Ein aufs prächtigste erleuchteter Saal, im Grunde sieht man ein herrliches Bankett zubereitet.)

Erster Auftritt.

Flavius, dem viele Diener folgen, tritt auf.

Flavius (zu den Dienern). Das heutige Geburtsfest unsres Herrn soll an Pracht die übrigen alle weit übertreffen. Er will, daß jeder von Euch seinen Diensteifer verdopple; das ist Timons Befehl.

Ein Diener. Nehmen denn die Gastmahle und Feste unsres Herrn kein Ende?

Flavius. Die Götter wollen, daß sie noch sobald kein Ende nehmen müssen! Timons, unsres guten, wohlthätigen Herrn Ausgaben, manche große Zahlungen, die nicht eingehen, Forderungen von allen Seiten und verdoppelter Aufwand lassen manche traurige Folgen ahnden, die meine Seele bis ins Innerste betrüben.

Ein Diener. Aber wer ist reicher an Gütern, Geldsummen und Freunden als er? Er besitzt königliche Schätze!

Flavius. Und wer würde ärmer sein als Timon, kehrte das Glück ihm den Rücken und verließen seine Freunde ihn! Ach! Seine Güter fangen an, in den Schuldbüchern seiner Gläubiger zu stehen. Ich lese schon auf den Gesichtern mancher seiner besten Freunde Vorbedeutungen. Habt ihr nicht bei manchen von ihnen Kälte bemerkt?

Ein Diener. Ja, das haben wir!

Flavius. Und wie verschiedene von ihnen seltener zum Besuch kommen als vorhin? Und nur dann erst, wenn sie höflich zum prächtigen Gastmahle eingeladen werden?

Ein Diener. Ja, das fiel mir schon neulich auf!

Flavius. Und wie man ausstreuet, es könne mit seinem Aufwand nicht länger dauern — er sei zu freigebig — zu gut?

{*Ein Diener.* Allerdings!
{*Die Diener.* Ja, ja!

Flavius. Glücklicher ist, wer gar keine Freunde zu füttern hat, als solche, die noch schlimmer sind, als seine erklärten Feinde selbst. – O man hat fürchterliche Beispiele von menschlichem Undank!

Ein Diener. Ja, das hat man!

Flavius. Und wenn es dahin käme — wofür die Götter seien! — daß Timons Freunde untreu, undankbar an ihm handelten — so laßt uns stets dieses guten, vortrefflichen Herrn getreue Diener bleiben und mit Ordnung seinem Dienste vorstehen.

Ein Diener. Das wollen wir!

Flavius. Gut! Ihr seid wackere Leute! Jetzt eile jeder zu seinem Geschäfte!

(Die Diener gehen nach einer Verbeugung ab.)

Ein Diener (der zurückbleibt). In der Halle warten eine Menge Leute, welche dem gnädigen Herrn aufwarten wollen.

Flavius. Wer sind diese Leute?

Diener. Vorzüglich ist ein Poet, ein Maler, ein Juwelenhändler — und unter andern viele Kaufleute.

Flavius. Laß sie kommen.

(Der Diener tritt an die Seitenthüre.)

Zweiter Auftritt.

Voriger. Der Poet, der **Maler**, der **Juwelenhändler** und **Kaufleute**.

(Der Diener geht zur andern Seite ab.)

Flavius. Guten Tag, meine Herren! Wer seid ihr, daß ich euch anmelde?

Poet. Ein Poet.

Maler. Ein Maler.

Juwelenhändler. Ein Juwelenhändler.

Flavius. Und ihr Uebrigen?

Verschiedene (zusammen). Kaufleute —

Flavius. Gut! Und euer Begehren?

Poet. Timons Beifall.

Maler. Seine Gunst.

Juwelenhändler. Seine Protektion.

Die Kaufleute. Seine Gnade und Unterstützung.

Juwelenhändler. Ich habe hier ein kostbares Juwel; (er reicht es Flavius.) wenn er es so hoch bezahlt, als es geschätzt ist — — Doch, was das betrifft — — —

Flavius. Sehr kostbar — in der That! (für sich.) Nur allzukostbar.

Poet. „Wenn wir um Lohn den Lasterhaften singen,
„So wird auch des gerechten Lobes Glanz
„Dadurch befleckt, das wir der Tugend bringen — — —“

Maler (zeigt ihm sein Gemälde). Timons Vergötterung.

Flavius. Herrlich! Bewunderungswürdig! (für sich.) Gefährliche Zauberei!

Poet. Selbst die stumme Geberde wird hier zum Ausdruck. (Er zieht eine Rolle aus der Tasche.) Hier ist ein Stück Arbeit meiner Einbildungskraft. — Ich habe in diesem Gedichte einen Mann entworfen, den diese Unterwelt mit überschwenglicher Hochachtung umfaßt und in die Arme schließt. Ich dichte das Glück auf einem hohen, anmuthigen Hügel gethront; der Fuß des Berges ist mit allen Arten von Personen und Verdiensten dicht umgeben, die sich bestreben die höchste Sphäre zu erreichen; unter allen diesen Wesen personificire ich Einen in Timons Gestalt, den Fortuna mit ihrer elfenbeinernen Hand

zu sich winkt und durch diese Gunst in eben demselben Augenblick alle seine Nebenbuhler zu seinen Dienern und Sklaven macht.

Maler. Eine malerische Idee, in der That!

Poet. Hört nur weiter. Alle diese, die so kürzlich erst seinesgleichen waren, einige besser als er, folgen in diesem Augenblick seinen Schritten, drängen sich aufwartend um ihn, regnen Schmeicheleien in sein Ohr, machen sogar seine Schuhriemen zu einem Heiligthum und trinken die freie Luft durch ihn.

Flavius. Wahr, sehr wahr! Bei den Göttern getroffen!

Maler. Aber zum Henker, was wollt ihr mit diesem?

Poet. Sobald nun Fortuna, in einem Anstoß von Wankelmuth, den, der kaum ihr Liebling war, mit Füßen tritt, so seht ihr, wie alle seine Verehrer, die auf Knien und Händen sich auf den Gipfel des Berges hinaufarbeiteten, ihn herunterschlüpfen lassen, ohne daß nur ein Einziger seinen ausgleitenden Fuß begleiten möchte.

Maler. Das ist gemein; ich kann euch tausend moralische Gemälde zeigen, die dergleichen plötzliche Glücksstreiche weit lebhafter vorstellen sollen als Worte.

Flavius. O meine Herren, da thut ihr wohl, Timon zu zeigen, wie es kömmt, daß erniedrigte Augen den Fuß über dem Kopf gesehen haben.

Dritter Auftritt.

Die Vorigen. Apemantus, der noch etwas in der Ferne bleibt.

Flavius. Ha, Apemantus!

Maler. In welchem verworfenen Anzuge! werft ihn hinaus; sein böser Humor verdirbt muntere Gesellschaft. Er ist ein Freudenstörer; er taugt in Timons Hause nicht.

Flavius. Ein sehr weiser Mann! weiser als ihr alle begreifen könnt. (ab.)

Poet (zu Apemantus, der näher tritt). Hör einmal du! — du nennst dich Philosoph?

Apemantus. Philosoph? du lügst!

Poet. Bist du keiner?

Apemantus. Ja.

Poet. So lüg ich nicht.

Apemantus. Bist du nicht ein Poet?

Poet. Ja.

Apemantus. So lügst du. Schau in dein Werk, dem Timon geweihet, in dem du dichtest, daß er die Zierde der Menschheit sei.

Poet. Das ist nicht erdichtet; er ist es.

Apemantus. Ja er ist deiner würdig; würdig, dich und deine Arbeit zu bezahlen. Wer sich gerne schmeicheln läßt, ist seines Schmeichlers würdig. — Götter! möcht ich nur ein reicher Herr sein.

Maler. Was wolltest du thun, Apemantus?

Apemantus. Eben das, was Apemantus itzt thut: einen reichen Herrn hassen.

Poet. Dein Humor vergiftet die Fröhlichkeit des Lebens.

Apemantus. Hältst du Genügsamkeit für keine Tugend!

Poet. O gewiß!

Apemantus. Warum tadelst du denn mich, den du genügsamer, mäßiger leben siehst, als die meisten, und nicht vielmehr jene, die großen Aufwand machen?

Juwelenhändler. Du bist aber nicht besser daran, als ein armer, unglücklicher Bettler.

Apemantus. Wer gerade so viel hat, als für seine Bedürfnisse zureicht, der hat genug; der ist reich. Ich bin reich; Timon ist arm, denn er hat weniger als er bedarf.

Poet. Und doch besuchst du dieses reichen Bettlers Haus. Was hast du ihm zu sagen?

Apemantus. Wahrheiten! Wahrheiten!

Maler. Du gehst doch zu Timons Gastmahl?

Apemantus. Ja, um zu sehen, wie Speisen Schelme füllen, und Wein Narren erhitzt.

Poet. Er ist der Antipode der Menschheit.

Maler. Mit deiner bösen Laune häng' dich auf!

Apemantus. Mach' diese Forderung an deinen Freund!

(Trompetenschall.)

Poet. Ha! Der sehr edle Timon kömmt!

Apemantus. Heyda! Da kömmt er unter Trompetenschall, und mit ihm Freunde, die ihn aufzehren!

(Er zieht sich etwas zur Seite.)

Vierter Auftritt.

Die Vorigen. Timon, Lucius, Lucullus, Sempronius. Eine Menge Senatoren, Flavius und alle Diener.

Poet. Die Senatoren von Athen? Glücklicher Mann!

Maler. Wohl glücklich!

Timon. Ihr lieben, werthen Gäste, seid mir heut alle willkommen! Glücklich ist Timon, diesen Tag der Freude mit euch beim frohen Mahle theilen zu können! Wie könnt ich froher, glücklicher, als im Schooße der Freundschaft meinen 40. Geburtstag feiern! An diesem Tage mehr als jemals bedarf mein zur Melancholie leicht gestimmter Humor Zerstreuung. Was kann solche mehr bewirken, als meiner Freunde Gegenwart!

Lucullus. Noch eben so lange und länger noch lebe, lebe Timon, unser bester Freund! O möchten wir nur das Glück haben, großer Timon, daß ihr uns einmal durch etwas auf die Probe setzen wolltet, wobei wir euch unsere volle Freundschaft und Ergebenheit in etwas zeigen könnten!

Lucius. Nichts bliebe uns dann zu wünschen übrig!

Sempronius. Wer kann von den Göttern etwas köstlicheres erflehen, als Timons Freundschaft!

Alle. Ja wohl!

Timon. O meine guten Freunde, ich zweifle keinen Augenblick, daß die Götter für Gelegenheiten gesorgt haben, wo ich eben so viel Hilfe von euch erhalten werde; wie wäret ihr sonst meine Freunde gewesen? wofür trüget ihr diesen herzrührenden Namen vor Tausenden, wenn ihr mein Herz nicht näher anginget? Ich habe über diesen Punkt mehr von euch zu mir selbst gesagt, als ihr mit Bescheidenheit zu eurem eigenen Behuf sagen könntet. Ihr Götter, denke ich, wozu brauchten wir Freunde zu haben, wenn wir sie niemals nöthig hätten! sie würden wie liebliche Instrumente ohne Besaitung sein, die ihre Töne für sich selbst behalten. Mein Vertrauen zu euch geht soweit, daß ich mich öfters ärmer gewünscht habe, damit ich euch näher kommen möchte. Wir sind dazu geboren, Gutes zu thun; und was können wir gewisser und eigentlicher unser eigen nennen, als die Reichthümer unsrer Freunde? was für ein unschätzbarer Trost ist das, so viele zu haben, die wie Brüder, einer über des andern Glück und Vermögen schalten können. O Freunde! meine Augen füllen sich mit Thränen bei diesem Gedanken.

Lucullus. So viel Freundschaft rührt uns außerordentlich!

Lucius und *Sempronius.* Ganz außerordentlich!

Apemantus (für sich). Ja — außerordentlich!

Lucius. Wer von uns ist dir nicht besonders verpflichtet, großmüthiger Timon? Meiner ganzen Familie hast du ausgeholfen!

Sempronius. Freigebiger Timon, mich hast du ausgestattet! Wer von deinen Freunden ist dir nicht Dank schuldig!

Alle. Wir Alle!

Lucullus. Und ich besonders, denn du hast meine Schulden bezahlt und mich heute vom Gefängnisse dadurch gerettet. Meine Dankbarkeit findet keine Grenzen.

Timon. Kein Wort davon! Ich bin nicht von der Art, meinen Freund zu verlassen, wenn er meiner am nöthigsten hat.

Lucullus. Erlaube also, daß aus Pflicht der Dankbarkeit ich dir heute noch für meine Freiheit diese Summe Geldes wieder

ersetze. Es hat den Göttern gefallen, meinen alten Vater in seine Ruhe eingehen zu lassen. Glücklich ist er vom Schauplatz dieser Welt gegangen und hat mich reich hinterlassen. Ich gebe dir also, wie Dankbarkeit gegen dein großmüthiges Herz mich verpflichtet, diese Summe, durch deren Hilfe ich meine Freiheit wieder erlangt, mit doppeltem Dank und Erbietung meiner Gegendienste zurück.

Timon. Das kann nicht sein, mein rechtschaffener Lucullus! durchaus nicht! Du mißkennst meine Freundschaft. Ich gab's mit willigem Herzen für dich hin; und wer kann mit Wahrheit sagen, daß er gebe, wenn er wieder empfängt? — Wenn Höhere, als wir sind, es thun, so steht es uns doch nicht an.

Lucius. Welch' edle Denkungsart!

Alle. Sehr edel!

Apemantus (für sich). Schmeichler! Hunde!

Poet (nähert sich Timon unter Verbeugungen und überreicht ihm das Gedicht). Nehmt diese Arbeit so gütig auf, als die Wünsche, die ich für Ew. Herrlichkeit langes Leben thue!

Timon. Ich danke euch! Heute noch sollt ihr Beweise meiner Dankbarkeit empfangen. (Zum Maler.) Was habt ihr hier, Freund?

Maler. Ein Gemälde, welches ich Ew. Gnaden bitte anzunehmen.

Timon. Schön! — außerordentlich schön! — Malerei ist mir alle Zeit willkommen. Seitdem Falschheit mit der Natur des Menschen ein Gewerbe treibt, ist ein gemalter Mensch so viel als ein natürlicher. Gemalte Figuren sind gerade das, wofür sie sich geben. — Euer Werk gefällt mir; und ihr sollt finden, daß es mir gefällt. (Er winkt Flavius und spricht heimlich mit ihm.)

Maler. Die Götter erhalten euch!

Juwelenhändler. Werft einen gnädigen Blick auf diesen kostbaren Stein!

Timon (betrachtet ihn). Er ist mir bis zum Ekel angepriesen worden. Ich wüßte ihn nicht mit meinem halben Vermögen zu bezahlen.

Juwelenhändler. Glaubt mir, gnädiger Herr, das Juwel würde einen noch größeren Werth erhalten, wenn ihr es trüget.

Timon. Ihr scherzet mit mir, guter Mann.

Kaufmann. Nein, gnädiger Herr, er redet nur die gemeine Sprache, die alle Leute mit ihm zugleich reden.

Apemantus (tritt zu Timon). Ich will dich gewarnt haben.

Timon. Ha, würdiger Apemantus, du hier!

Apemantus. Laß mich auf deine Gefahr da bleiben, Timon! Ich komme Beobachtungen zu machen.

Kaufmann (zu den Andern). Götter! Gnadet uns jetzt!

Juwelenhändler. Er wird Keinen verschonen.

Timon. Wie gefällt dir dieses Gemälde, Apemantus?

Apemantus. Am Besten; weil es nichts Böses thut.

Poet (zu Apemantus). Wann werden wir das Glück haben, daß dir etwas von den Arbeiten deiner Mitbürger gefällt?

Apemantus. Wenn du Timons Hund sein wirst und diese Schelmen ehrlich!

Timon. Warum nennst du sie Schelmen? — Du kennst sie nicht.

Apemantus. Sind sie nicht Bürger dieser Stadt?

Timon. Du bist stolz, Apemantus.

Apemantus. Auf nichts so sehr, als daß ich dem Timon nicht ähnlich bin.

Lucullus. Duldet doch seine Grobheiten nicht länger!

Timon. Ich schätze ihn seiner freien Seele willen. — Apemantus, wie gefällt dir dieses Juwel?

Apemantus. Nicht so wohl wie Aufrichtigkeit, die uns doch keinen Heller kostet.

Timon. Wie hoch schätzest du seinen Werth?

Apemantus. Nicht so viel Werth, daß ich darauf denke.

Timon (steckt das Juwel in die Tasche).

Juwelenhändler (verbeugt sich).

Fünfter Auftritt.

Ein alter Senator. Vorige.

Senator. Sehr edler Timon, hört mich reden!

Timon. Rede frei, mein guter alter Vater!

Senator. Ihr habt einen Diener, Namens Lucilius.

Timon. Ja; was soll der?

Senator. Sehr edler Herr, lasst diesen Diener sogleich vor euch kommen.

Timon. Lucilius!

Lucilius (tritt hervor).

Timon. Hier ist er. Was hast du gegen ihn vorzubringen?

Senator. Dieser Bursche hier, Timon, dieser euer Diener, besucht des Nachts mein Haus. Ich bin ein Mann, der von Jugend auf sich Mühe gab, etwas zu erwerben, und mein Vermögen erheischt einen gewichtvollern Erben, als einer der hinter eurem Stuhle aufwartet. Ich bin überdies der älteste Senator und angesehen.

Timon. Gut! was weiter?

Senator. Ich hab' eine einzige Tochter und sonst keinen Anverwandten, dem ich mein Erworbenes vermachen könnte. Das Mädchen ist hübsch, jung, ich habe sie zu den besten Eigenschaften erziehen lassen. — Dieser euer Diener bewirbt sich um ihre Liebe. — Ich bitte euch, edler Herr, untersagt ihm ihren Umgang, bevor ich Gewalt gegen meine Tochter gebrauche.

Timon. Der Mann ist ein ehrlicher Mann.

Senator. Seine Ehrlichkeit belohnt ihn durch sich selbst; meine Tochter aber soll sie ihm nicht verkuppeln.

Timon. Liebt sie ihn?

Senator. Sie ist jung und gefühlvoll; unsre eignen Leidenschaften lehrten uns, wie leichtsinnig die Jugend ist.

Timon (zu Lucilius). Liebst du das Mädchen?

Lucilius. Ja, gnädiger Herr; und sie ist es zufrieden.

Senator. Wenn sie einander ohne meine Einwilligung heurathen, so rufe ich die Götter zu Zeugen, daß ich meinen Erben unter den Bettlern auf der Straße wählen und ihnen alles entziehen will.

Timon. Wie viel soll sie zum Brautschatz haben, wenn sie einen Mann heurathete, der ihr an Vermögen gleich wäre?

Senator. Drei Talente fürs gegenwärtige und künftig alles.

Timon. Dieser wackere Mann hat mir lange gedient; um sein Glück zu machen, will ich mich ein wenig angreifen; es ist Pflicht der Menschlichkeit. — Gieb ihm deine Tochter! So viel du ihr giebst, will ich ihm auch geben und ihm eine angesehene Stelle im Staat erkaufen, daß er so viel wäge als sie.

Senator. Versprecht mir das auf euer Wort, sehr edler Herr.

Timon. Hier ist meine Hand. (Lucilius küßt Timon die Hand und tritt unter die Diener zurück.)

Der Senator. Zuvor muß ich ihn erst näher kennen lernen. (für sich.) Meine Tochter seinem Diener? — Der stolze, übermüthige Timon! (er will gehen.)

Timon. Ehrwürdiger Senator! seid mein Gast und verdoppelt durch eure Gegenwart die Freude des heutigen Festes. Ihr seht meine Freunde zu diesem Ende hier alle versammelt. Laßt eure Person diese Zahl vermehren. Mein sehr willkommener Gast also!

Senator (verbeugt sich tief).

(Trompetenschall.)

Timon. Ha, dieser Trompetenstoß verkündigt uns Alcibiades Ankunft! Dieser große Feldherr ist heute mein Gast; daher das Mahl heute alle meine übrigen an Pracht und Vollkommenheit übertreffen soll.

Sechster Auftritt.

Die Vorigen. Alcibiades mit Gefolge.

(Zärtliche Umarmung zwischen Timon und Alcibiades.)

Apemantus. So, so! daß euch die Gicht lähme, ihr biegsamen Gelenke! Wahrhaftig, das Menschengeschlecht wird zu Affen uud Tigern!

Alcibiades. Ich sehnte mich so sehr euch zu sehen, werther Timon, daß ich alle Geschäfte darüber im Stich gelassen habe, zu eurem Gastmahl zu eilen.

Timon. Sehr willkommen, tapferer Alcibiades! zu Ehren deines letzterfochtenen Sieges wollen wir einige Tage mit Lustbarkeiten zubringen.

Alcibiades. Mein Herz und meine muntre Laune sind zu euren Diensten.

Timon. Ich weiß, ihr wäret lieber bei einem Frühstück von Feinden, als bei einem Mittagsmahle von Freunden gewesen.

Alcibiades. Wenn sie so frisch bluten, so ist kein besseres Gericht als sie. Ich wollte meinen Freund zu einem solchen Schmause wünschen. (Er spricht heimlich mit Timon.)

Apemantus. Und ich, daß diese Schmeichler und falschen Freunde alle deine Feinde wären, daß du sie umbrächtest und mich darauf zu Gaste bätest.

Timon. Ja, großer Alcibiades, der Besuch dieser Freunde, und der deinige besonders, ist mir so werth, so angenehm, daß es nicht genug ist euch dafür zu danken: ich könnte Königreiche unter meine Freunde austheilen und es niemals müde werden.

Alle (verbeugen sich tief).

Timon. Alcibiades, du bist ein Soldat, also selten reich. Deine Einkünfte sind unter den Todten, und deine Ländereien liegen in einem Schlachtfelde; laß mich also —

Alcibiades. Timon, es ist noch Landes genug für mich einzunehmen; aber ich möchte nur so viel erbeutet haben, den würdigen Myron auszulösen.

Timon. Myron, sagst du? was ist ihm begegnet?

Alcibiades. Er sitzt im Gefängnisse. Seine Schulden belaufen sich auf 15000 Kronen; seine Mittel sind sehr knapp, seine Gläubiger sehr dringend; niemand ist, von dem er eine solche Summe zu erwarten hätte. Mein letzter Feldzug hat meine Kasse erschöpft, und die unbarmherzigen Gläubiger haben meine Bürgschaft ausgeschlagen.

Timon. Der edle Myron! Gut! ich bin nicht von der Art, einen so würdigen Bürger des Staates zu verlassen, wenn er meiner am nöthigsten hat. Es ist ein Edelmann, der wohl verdient, daß man ihm aufhelfe. Da du also nicht bei Mitteln bist, tapferer Alcibiades, laß mir die Ehre und meinem Herzen das selige Gefühl, diesen Unglücklichen zu retten. Ich zahle seine Schulden, er sei frei.

Alcibiades. Laß dich dafür umarmen!

Timon. Empfehl mich ihm; ich will ihm die Summe sogleich schicken und ihn, wenn er frei sein wird, zu mir einladen. Einen Freund mehr? O, was kann diesen Gewinnst aufwiegen!

Lucius. Lucullus. Sehr edel!

Alle. Sehr edel!

Timon. Es ist nicht genug dem Schwachen aufzuhelfen, man muß ihm auch den Arm zum Gehen leihen. Jetzt, Flavius, laß die Speisen auftragen.

Flavius (für sich). Daß sie meinen guten Herrn aufzehren. (Er geht ab.)

Die Diener (folgen).

Timon. Auch du, werther Apemantus, sei heute einmal mein Gast. Verschmähe meine Schüsseln nicht.

Apemantus. Ich verschmähe deine Schüsseln. Eher wollt ich dran erworgen, als dir jemals schmeichlen. O, ihr Götter! wie viel Leute essen den Timon, und er sieht sie nicht! Es schmerzt mich, ihrer so Viele zu sehen, die ihren Bissen in eines Mannes Blut tauchen; das Unsinnigste ist, daß er sie dazu aufmuntert. — Mich wundert, daß es Menschen giebt,

die sich bei gewissen andern Menschen sicher halten. Sie sollten einander ohne Messer einladen, es wäre gut für ihre Schüsseln und sicherer für ihr Leben. O glaubt mir, an Beispielen fehlt es nicht. Mancher Bursche, Timon, der täglich zunächst an dir sitzt, das Brot mit dir theilt und thut, als ob er auch den Odem mit dir theilen wollte, ist alle Augenblicke bereitwillig, dir einen Dolch in das Herz zu stoßen. Ja, glaub mir nur, es sind Beweise davon da. Wär ich ein reicher Herr, ich hätte das Herz nicht, zu trinken noch zu essen — aus Furcht: sie spähten aus, wo sie meiner Kehle am besten beikämen. Solche Herren sollten nie anders trinken als mit Harnischen um ihre Gurgeln.

Alcibiades. Hinweg, wenn du nur kömmst die Freuden zu stören!

Apemantus. O auf diese Gefahr laßt mich dableiben; ich mache nur Beobachtungen und will Timon gewarnet haben. (Eine Musik von blasenden Instrumenten ertönt.)

Timon. Ha! was bedeutet das?

Siebenter Auftritt.

Die Vorigen. Flavius. Die Diener tragen die Speisen auf. Hernach Timandra mit einem Gefolge von Frauenzimmern, welche Blumenkörbe tragen und von Einer als Amor gekleidet angeführt werden.

Flavius (zu Timon). Timandra, begleitet von den Schönsten ihres Geschlechts, ist im Anzuge euer Gastmahl mit Blumen zu zieren.

Timon. Laß sie kommen, meine Geliebte.

Flavius (geht zum Eingang).

(Der Zug, von Amor angeführt, tritt ein.)

Amor. Heil dir, würdiger Timon, und Euch allen, die seine Gütigkeit kosten! Die fünf vorzüglichsten Sinne erkennen dich für ihren Wohlthäter und kommen, deiner überströmenden Großmuth zu danken und zu opfern. Das Ohr, der Geschmack, der Geruch und das Gefühl sollen heut befriedigt, entzückt von deiner Tafel aufstehen. Diese, die dich liebt, kömmt *hier, deinen Augen ein* Fest zu geben.

Timon. Ein neuer Beweis deiner zärtlichsten Liebe zu mir, meine werthe Timandra! (Er umarmt sie.)

Timandra. Die nie verlöschen wird, sondern vielmehr täglich an zärtlichem Feuer in meinem Busen zunimmt. Ich habe die wahre, reine Sprache meines dir ganz verpfändeten Herzens dem Gott der Liebe selbst in den Mund gelegt.

Alcibiades (für sich). Eine feine Schmeichelei!

Timon. Wie Pfeile vom Bogen Amors einst rasch in mein Herz drangen, als dein Mund, werthe Timandra, mir zum erstenmal sagte: „Timon, ich liebe dich!“ so dringt jedes Wort, das du mir hier durch diesen holden Gott der Liebe sagen läßt, süß und wonniglich in meine Seele.

Apemantus. Heida! was ein Schwarm von Eitelkeit! — Sie sind dem Tollhause entlaufen.

Timon (zu allen Frauenzimmern). Eure Gegenwart, meine Freundinnen, verdoppelt den Glanz meines Festes. — Jetzt kommt, meine werthen Gäste! (Er bietet Timandra die Hand, sie zur Tafel zu führen, die Gäste machen untereinander Komplimente und Umstände.) Zeremonien sind nur erfunden, um falschen, schalen Bewillkommnungen und erzwungener Gutthätigkeit einen Anstrich zu geben, aber wo wahre Freundschaft ist, bedarf es dergleichen nicht. Ich bitt euch, ohne Zeremonie! — und du, redlicher Apemantus, ich beschwöre dich, folg' uns!

Apemantus (langt ein Stück Brot und einen Krug mit Wasser aus seiner Tasche). Hier ist etwas — zu schwach, ein Sünder zu sein — ehrliches Wasser, das noch niemand in den Schuldthurm gebracht hat; — mein Essen schickt sich zu meinem Tranke — Gastmahle sind zu stolz, den Göttern Dank zu sagen.

(Der Zug geht unter Komplimenten und vielen Verbeugungen zur Tafel. Die Gäste setzen sich. Der Poet und der Maler sind dabei, die Kaufleute gehen ab, die Mädchen streuen Blumen.)

Was das für ein Gelärm ist — für ein Geschnäbel — für Scharrfüße! Ihre Beine sind das Geld nicht werth, das man für sie ausgiebt. Freundschaft! O Freundschaft, wie falsch begegnet man dir! — Ha! da sitzen sie schon und zehren den guten Timon auf!

Lucullus. Laßt uns auf des sehr edlen Timons Gesundheit trinken!

Lucius. Langes Leben und Wohlergehen unserem Freunde und Wohlthäter Timon!

Alle (indem sie trinken). Er lebe! er lebe! (Pauken und Trompeten.)

Apemantus. Diese Gesundheiten werden es noch dahin bringen, daß du und dein Vermögen in Kurzem die Schwindsucht kriegen, Timon! (Er ergreift seinen Krug zu seinem Stück Brot.) Edles Mahl, du genügest dem genügsamen Apemantus! (Er betet.) Ihr Götter! ich spreche euch um keine Reichthümer an, denn ich achte sie für Quark! Ich bitte für Niemand als für mich selbst. Verleihet, daß ich niemals ein so guter Narr werde, einem Mann auf seinen Eid zu trauen, und einer Metze auf ihre Thränen; oder einem Hund, der zu schlafen scheint; oder meinen Freunden, wenn ich ihrer nöthig habe. „Amen! Amen!“ — Jetzt zugegriffen! Reiche Leute sündigen, und ich esse Wurzeln.

Lucius (steht von der Tafel auf und tritt zu Apemantus). Timon sendet mich, dich noch einmal zu bitten, weiser Apemantus, du möchtest doch Platz unter seinen übrigen Freunden an der Tafel nehmen, daß es nicht heiße: Apemantus hat Timons Gastmahl verschmähet. Wenn du nicht mürrisch wärest, wollt' er gut gegen dich sein.

Apemantus. Nein, ich will nichts; denn wär ich gar bestechbar, so bliebe Timon niemand übrig, der ihn durch die Hechel ziehen würde, und dann würde er noch mehr sündigen. Bist du Timons Freund, so geh' hin und sag' ihm: Timon! du verschenkest so lange, besorg ich, daß in Kurzem du dich selbst weggeben wirst. Wozu diese Gastmahle? Dieser Prunk? Dieser eitle Aufwand?

Lucius. Ja, wenn du anfängst über alle Geselligkeit loszuziehen, so werden Timon und seine Freunde dir keinen Blick mehr gönnen. Leb wohl und komm mit einer bessern Musik wieder! (Er geht an die Tafel zurück.)

Apemantus. O ihr Götter! daß die Ohren der Leute nur für guten Rath taub sind und nicht für Schmeichelei! (ab.)

Ende des ersten Aufzugs.

Zweiter Aufzug.

(Halle in Timons Hause.)

Erster Auftritt.

Flavius (mit verschiedenen Obligationen in der Hand). Wo will das hinaus? Keine Sorge — kein Maß — kein Ziel! — Prächtige Gastmahle täglich! Königliche Feste — große Presente — leere Kisten? — und doch leidet er nicht, daß ich ihm zeige, was für ein Bettler seine Freigebigkeit ist. Glücklich, wer keine Freunde zu füttern hat! sie sind schlimmer als erklärte Feinde. — Ich wollt, ich wäre meines Dienstes entsetzt! Mein Herz blutet für meinen Herrn! — Niemals war so viel Güte des Herzens mit so viel Thorheit in einem Menschen zusammen. — Ja, ich will freimüthig mit ihm sprechen! (er durchsieht die Obligationen.) O weh! weh! weh!

Zweiter Auftritt.

Flavius. Timon. Die Kaufleute und der Juwelenhändler folgen ihm.

Timon (stürzt herein, zu den Gläubigern). Wie? ist mir nicht mehr erlaubt, zu meiner Thür herauszugehen? Ich bin immer frei gewesen, und soll nun mein Haus mein Kerker werden? Muß mich die eisenherzige Grausamkeit der Menschen bis

an den Platz verfolgen, wo ich ihnen Bankette gab! — Laßt mich zu Odem kommen! Ich bitt' euch, meine Herren, geduldet euch einen Augenblick!

Alle. Ja, wenn ihr uns bezahlt!

Timon (zu Flavius). Hier sind Leute, die Geld an mich fordern — sie wollen bezahlt sein. — Bin ich ihnen schuldig? Ich weiß es nicht. — Sie sagen, du vertröstest sie von einem Tage zum andern; wie geht das zu, daß ich auf eine so schimpfliche Art mit Ungestüm Anforderungen wegen Schulden, verfallenen Handschriften und Vorenthaltung längst richtig zu machender Zahlungen angefallen, im Beisein meiner Gäste und Freunde so eben während der Mahlzeit beschimpft werde? — Rechtfertige dich!

Flavius (zu den Gläubigern). Erlaubt, meine Herren, itzt ist keine gelegene Zeit für euer Geschäft. Wartet bis gegen Abend, damit ich meinem Herrn unterdessen begreiflich mache, warum ihr noch nicht bezahlt seid.

Timon. Thut das, meine Freunde! (zu Flavius.) Daß ihnen ja wohl begegnet und mit dem Köstlichsten aufgewartet werde. Bitte, Apemantus, zu mir!

Flavius. Ich bitte, meine Herren, kommt! (Er geht mit den Gläubigern ab.)

Dritter Auftritt.

Timon. Hernach Apemantus.

Timon. Nein, niemals kann Timon durch Freigebigkeit zu Grunde gerichtet werden! das Herz seiner Freunde ist eine unerschöpfliche Quelle von Reichthum; könnt ich auch arm an Geld und Gütern werden, so bleibt mir doch immer der Beutel derer geöffnet, denen ich so viel Gutes that.

Apemantus. Hier bin ich. — Was soll Apemantus bei dir?

Timon. Daß du so meine Gastmahle verschmähtest, meiner Freigebigkeit spottest, meinen Freunden Hohn sprichst, und meine Freundschaft sogar verachtest — *O das thut mir in* der Seele weh! Denn ich schätze dich als einen weisen Mann.

Apemantus. Ich verachte dich, weil du reich bist und dir so gerne schmeicheln läßt. O, bei den Göttern! ich möcht kein reicher Herr sein!

Timon. Warum nicht? Gewähret nicht Reichthum des Lebens Freuden und Ueberfluß?

Apemantus. Wozu Ueberfluß? Laß sehen! Fangen wir bei der Wohnung an. Wozu brauchst du ein Haus, als um bedeckt zu sein! wozu einen Rock, als ebenfalls um bedeckt zu sein!

Timon. So ists.

Apemantus. Und wofür haben wir nöthig, bedeckt zu sein, als daß das Bedeckte sich besser befinde!

Timon. Allerdings!

Apemantus. Nun, was befinden sich nun, deiner Meinung nach, meine Füße schlechter als andrer Leute ihre?

Timon. Das weiß ich nicht.

Apemantus. So will ich dirs lehren. — Wozu braucht man die Füße?

Timon. Zum Gehen.

Apemantus. Findest du, daß die meinigen schlechter gehen, als andrer Leute ihre?

Timon. Nein, es scheint nicht.

Apemantus. Wenn sie also ihre Schuldigkeit nicht schlechter thun, so befinden sie sich auch nicht schlechter?

Timon. Das sollte man denken.

Apemantus. Mit den Füßen hätt es also seine Richtigkeit! — aber ist es mit meinem ganzen Körper nicht eben so? Kannst du sagen, daß mein Körper schwächer sei als andere?

Timon. Dem Ansehen nach, nicht.

Apemantus. Du siehst also, daß weder meine Füße, noch meine übrigen Gliedmassen an Bedeckung Mangel leiden müssen, denn sonst würden sie sich übel befinden; weil der Mangel dessen, was zu Hebung eines Bedürfnisses unentbehrlich ist, immer ein Uebel bleibt, wobei man sich nicht wohl befinden kann. Du siehst aber auch, daß mein Leib nicht

schlimmer daran ist, weil er mit schlechten, groben Speisen genährt wird?

Timon. Das zeigt der Augenschein.

Apemantus. Du siehst also, ich leide kein Bedürfniß, habe alles, was ich zum Leben brauche! O, wie kannst du sagen, meine Lebensart tauge nichts, und ich sei elend? — Bei den Göttern! ich bin reich, denn ich bin gesund, stark, frei und genügsam; laufe nicht Gefahr, eitler Schätze beraubt, von treulosen Freunden, Schmeichlern, falschen Anverwandten verrathen, hintergangen zu werden; gestickte Kleider wärmen nicht besser als dieser grobe Kittel; vergoldete Dächer decken nicht sicherer als eine Strohhütte; der Wein schmeckt nicht köstlicher aus silbernen Gefäßen, denn aus einem steinernen Kruge; und nicht süßer ruhe ich auf Bettgestellen von Elfenbein als auf einem Strohlager; — hinweg mit so großem Aufwande, weg mit den überladenen Tafeln, sie schwächen nur Gesundheit, überladen den Menschen mit Krankheiten und tödten Kraft, Fröhlichkeit und Lust.

Timon. Wozu aber lässest du Haar und Bart wachsen, trägst einen so groben Kittel, gehst barfuß einher, bist in deinem ganzen Leben das Widerspiel von andern Leuten und führst das Leben eines Waldthiers?

Apemantus. So wie ich da einher gehe, kostet es mich nicht viel und macht mir wenig Sorgen. Wenn ich dir wie ein Thier zu leben scheine, weil ich wenig bedarf und wenig genieße, so müssen wohl deiner Rechnung nach die Götter noch schlimmer dran sein, denn sie bedürfen gar nichts.

Timon. Wie so?

Apemantus. Erwäge, daß Kinder mehr bedürfen als Erwachsene, Weiber mehr als Männer, Kranke mehr als Gesunde. Das Unvollkommnere hat immer mehr Bedürfniß als das Vollkommnere. Die Götter also bedürfen gar nichts — denn sie sind die Vollkommenheit selbst; und diejenigen, die ihnen am nächsten sind, bedürfen am wenigsten.

Timon. Glücklich, die sich ihnen nähern können.

Apemantus. Möge ich nie ein anderes Lager, als das ich überall auf bloßer Erde finde, verlangen; und mit jeder Kost, die ich unter meinen Händen und Füßen treffe, zufrieden sein! — Gold und Silber aber möge weder ich, noch jemand, den ich liebe, jemals unter unsre Bedürfnisse zählen! Denn alles Elend, das die Menschheit drückt, Empörung, Krieg, Untreue, Verschwörung und Meuchelmord entspringen aus der Begierde nach diesem unseligen Metall und dem Durst immer mehr zu haben. — Uebrigens hat dieser abgetragene Kittel, über den sich die Meisten lustig machen, und dieses struppichte Haar und überhaupt mein ganzes Aussehen, die große Kraft in sich, daß es mir ein stilles, sorgenfreies Leben verschafft und die Glückseligkeit frei und unabhängig zu handeln schenkt. Gerade um dieses Anzugs willen macht sich so leicht kein Mensch von feiner abgeschliffener Erziehung, Mode und Denkungsart an mich. Die zierlichen Herren gehen mir sogar aus dem Wege. Leute nur von Verstand und Geist, solche nur, die noch Werth auf Tugend legen, lassen sich mit mir ein und machen mir durch ihren Verstand Vergnügen. Die Thüren eurer sogenanten Glücklichen hingegen sind sicher vor mir. Ihr Purpur und ihre goldnen Kronen sind Dunst, und sie selbst lächerliche Geschöpfe in meinen Augen. — Timon! Gehab' dich wohl!

(Er will fortgehen.)

Timon (hält ihn zurück). Noch eins, wenn du willst, daß ich Ekel an den Freuden des Lebens finden und deiner Menschenfeindlichkeit Glauben beimessen soll, so gieb mir erst Bescheid auf folgende Einwendung.

Apemantus. Laß hören! mach's kurz!

Timon. Wenn du recht daran thust, dich mit so wenigem zu begnügen, so

hätten die Götter übel daran gethan, daß sie die Schafe mit feiner Wolle versehen, Reben mit Früchten überschüttet, die so köstliche Weine geben und eine so wundervolle Mannigfaltigkeit anderer Dinge hervorgebracht haben, die zur Verschönerung und Annehmlichkeit des Lebens dienen. Kurz, sie hätten unrecht gehabt, dafür zu sorgen, daß wir so vielerlei Arten von wohlschmeckenden Nahrungsmitteln und angenehmen Getränken, so mancherlei Bequemlichkeiten, weiche Betten, schöne Wohnungen — mit einem Worte, eine so unzählige Menge aller Arten von angenehmen und künstlichen Sachen haben möchten; denn auch die Werke der Kunst sind als Geschenke der Götter anzusehen. Ein Leben, das aller dieser Dinge beraubt ist, ist ein elendes Leben. Schlimm genug, wenn uns andere dessen berauben — aber ungleich schlimmer, wenn ein Mensch sich alles Schönen und Angenehmen selbst beraubt! Ist das nicht Tollheit? Sprich! was hast du dagegen einzuwenden?

Apemantus. Was du da sagst, mag so unrecht nicht sein. Aber antworte mir nur auf eine Frage: Wenn ein reicher und menschenfreundlicher Mann einer großen Anzahl von allerlei Personen, Gesunden und Kranken, Starken und Schwachen, ein großes, herrliches Gastmahl gäbe, wo er alle diese Gäste auf's reichlichste und mit mancherlei köstlichen Schüsseln bewirthete, und Einer von den Gästen zöge alle Schüsseln auf der ganzen Tafel an seinen Ort und fräße alles — auch die Speisen, die für die Schwachen und Kränklichen aufgetischt worden wären — allein auf, da er sich doch vollkommen wohl befände, und übrigens nur einen Magen hat, der nur einen kleinen Theil aller dieser Speisen brauchen kann und von dem, was zu viel ist, nothwendig gedrückt und krank werden muß — was würdest du von dem Verstande und der Mäßigkeit dieses Menschen halten?

Timon. Wenig Gutes!

Apemantus. Und würdest du nicht einen Andern, der an dieser nämlichen Tafel säße und, ohne sich um vielerlei Schüsseln zu bekümmern, von einer einzigen, die zunächst vor ihm stünde und zu Stillung seines Hungers zureichte, mit Anständigkeit äße, sich dann genügen ließe und alle übrigen nicht ansähe — würdest du diesen nicht für den verständigen und bessern Mann unter Beiden halten?

Timon. Ich glaube — ja.

Apemantus. Verstehst du mich nun, oder muß ich dir mehr sagen? — Du schweigst? Wohlan denn! die Götter selbst sind die Wirthe dieser mit Ueberfluß beladenen Tafel, die für Alle sorgen; nicht daß ein Mensch allein alles aufzehre. Verstehst du mich nun? — Timon, schaff dir deine falschen Freunde vom Halse — schätze Genügsamkeit — liebe die Tugend — dann komm und besuche meine Hütte! — Gehab dich wohl! (ab.)

Timon. Ja, ich verstehe dich! — meine Augen füllen sich mit Thränen. Ha! was bedeutet diese Ahnung? Es ist, als stöße mich das Glück von seinem höchsten Gipfel plötzlich in eine schreckbare Tiefe, und als kehrten sich alle Blicke der Menschen von meinem Falle ab! — Laß ab, schwärmerische Phantasie, mir solche Bilder vorzumalen! Träume, durch Apemantus menschenfeindliche Philosophie erzeugt! Wenns aber wahr wäre, und ich wäre wirklich zu Grunde gerichtet? könnte von ihnen verlassen werden? von ihnen, denen ich so viel Gutes that? O, bei den Göttern! ich würde sie Alle, mich, und das ganze Menschengeschlecht hassen, verfluchen! — Nein! nicht möglich! — Ha, Timandra!

Vierter Auftritt.

Timandra. Timon.

Timandra. Was ist dir, Geliebter, daß du so plötzlich und rasch die Freuden unseres Gastmahls unterbrachst — dich

hinwegstahlst und uns das Köstlichste beim Feste — deine reizvolle Gegenwart raubtest?

Timon. Ein dringendes Geschäft, Timandra; ein sehr dringendes — — —

Timandra. Und mir, deiner Geliebten, ließest du es ein Geheimniß sein? Gingst hinweg und dachtest nicht, daß ich die Vertrauteste deines Herzens bin — deine geliebte Timandra? —

Timon. Vergieb! — Ich wollte deine Fröhlichkeit nicht unterbrechen. Ich fühlte mein Gemüth sich mit Schwermuth und Melancholie füllen — mein Geist taugte nicht mehr zu so munterer Gesellschaft — ich fühlte es und stand darum von der Tafel auf.

Timandra. Du verbirgst mir das Wichtigste, lieber Timon; man rief dich wegen einem dringenden Geschäfte vom Feste ab. Raunte dir nicht einer deiner Diener etwas leise ins Ohr? Du wurdest betroffen — das entging meinen Blicken nicht; denn wo hätten Timandras Blicke noch einen andern Gegenstand als Timon!

Timon. O, von jeher pflegten Tage von gewisser Art mir wichtiger noch als alle Geschäfte zu sein. — Ein solcher Tag ist der heutige. — Mein Glück steht auf einer fürchterlichen Spitze!

Timandra (für sich). So wär' es wahr! (laut.) Ich will doch nicht fürchten —

Timon. Fürchte nichts! — Du weißt, das Glück hat seine Launen wie die sterblichen Menschen. Es gefällt ihm öfters ein Spiel mit seinen Lieblingen zu treiben, um sie auf die Probe zu stellen. — So ein Spiel ist wohl die Nachricht, daß mich meine Gläubiger und Freunde zu Grunde richten wollen! Possen! — Aber wahr ist es, liebste Timandra, Tage von gewisser Art haben für mich etwas so feierliches, so Unruhe erweckendes, daß ich oft mich selber nicht begreife. Ein Sturm tobt dann in meinem Blute, eine gewisse Düsternheit meiner Phantasie folgt ihm nach — ich sehe schwarze Bilder vor mir — ja sogar des Menschen Gestalt ist mir ein Schreckbild — dann, o dann muß ich einsam sein! muß Menschen und Freunde fliehen, bis die trüben Wolken in meiner Seele verschwunden und mein Geist den Faden zur Geselligkeit wieder gefunden hat.

Timandra. Schwärmer! — und ein solcher Tag wäre heute vielleicht?

Timon. Ist heute gewiß, und mit Grund! — Sieh, mit dem heutigen, meinem Geburtstage, den ich so prachtvoll feiere, flieht mein 40stes Jahr dahin, wo alle die übrigen unwiederbringlich hingeflohen sind. — Manchem von den vorigen sah ich schon nach; so ernst nachdenkend wie diesem, noch keinem.

Timandra. Und warum das?

Timon. O es ist ein wichtiges Jahr, dieses 40ste! Selbst des höchsten Alters muthmaßliche Mitte — ein Wanderer schein' ich mir heut' zu sein, der in Begleitung angenehmer Reisegefährten eine lange Zeit hindurch bergaufwärts stieg, immer nur seinen Blick auf das Ziel, Wohl zu thun, wornach er strebt, gerichtet. Plötzlich wendet er sich um, seine Gefährten sind verschwunden, haben ihn verlassen, und vor ihm liegt das ganze durchwandelte Land. Itzt sieht er erst, wo er abwich vom bessern Wege, wo er im Schatten von Bäumen sich kühlen konnte und es vergaß, unwillig schüttelt er dann sein Haupt und sucht eine Höhle, sich armen Getäuschten ewig zu verbergen.

Timandra. Eine so trübe Schwärmerei taugt freilich nicht zu munterer Gesellschaft; und du thust allerdings wohl, Timon, in so melancholischen, finstern Stunden dich in dich selbst zu verschließen. Aber aufrichtig, mein Geliebter, sag mir, wie steht es um dein Vermögen?

Timon. In diesem Augenblick nicht zum Besten! In Kurzem aber, hoffe ich, besser!

Timandra. Dann hättest du mehr Vorsicht gebrauchen sollen!

Timon. Dich also weniger lieben — dir sparsamer die Gaben meiner Liebe vorzählen — dich unter allen Weibern nicht so glänzend ausstatten sollen — willst du etwan sagen?

Timandra. Nein! aber denke dir einmal Timandra, von Timon selbst zur vornehmsten, reichsten, glanzvollesten ihres Geschlechts erhoben, und durch Timon so plötzlich wieder herabgesetzt! Timandra angesehn, besucht, erhoben, allen vorgezogen, so lang Timon der vornehmste, reichste Herr war: verachtet, verspottet, verlassen, vielleicht gar Verfolgungen ausgesetzt —, weil Timons Glücksstern nun nicht mehr schimmert!

Timon. O Timandra! was willst du damit sagen?

Timandra. So viel, daß du mir erklären sollst — ob ich dich — „Betrogener oder Betrüger" nennen soll? Das bleibt mir noch ein Räthsel im Spiele mit dir.

Timon. Mit dem Funken des Lebens hauchte die Gottheit mir Liebe und Wohlthätigkeit zugleich ein. Ich liebte Timandra und war wohlthätig gegen sie. — Betrüger? wer darf sich dieses Wortes gegen mich bedienen? und wer am wenigsten als du, Timandra! — Betrogener? O daß in diesem Worte ich niemals Wahrheit ahnde! Es könnte sich sonst an meinem 40sten Geburtstage ein neuer Faden spinnen, der mich in ein fürchterliches Labyrinth verwickelte, und aus dem nur Menschenhaß mir einen Ausgang zeigen würde.

Timandra (fein spöttisch). Mein guter Timon, alles was du thust — wenn das Glück dir einst den Rücken kehrt, überspanne deine Forderungen nicht, verlange von schwachen Menschen nicht zu viel! An meiner Liebe darfst du nie zweifeln.

Timon. Was nennst du zu viel verlangen? Dank und Hülfe in der Noth, Dienst gegen Dienste, Liebe gegen Liebe, Freundschaft für Freundschaft, wäre das wohl zu viel gefordert? Doch laß uns davon abbrechen! Laß mich den Göttern vielmehr dafür danken, daß sie mir eine Geliebte, Timandra, und so viele wackere Freunde gegeben haben, auf deren Herz ich im Nothfalle meine Hoffnungen gründen darf.

Fünfter Auftritt.

Die Vorigen. Flavius.

Flavius. Erlaubt mir, gnädiger Herr, ein Wort. Es geht euch sehr nahe an.

Timon. Nein, itzt nicht. Siehst du nicht? — ein andermal will ich dich anhören. Geh! ein andermal!

Flavius (sehr bedeutend). Es geht euch sehr nahe an! — soll ich gehen?

Timon. Ich folge. — Vergieb, meine Geliebte, daß auf wenige Augenblicke ich dich verlasse. — Kehr' indessen zu meinen übrigen Freunden, zum Feste zurück, womit ich heut diesen Tag froh zu beschließen gedenke. (mit Flavius ab.)

Timandra. So wird es denn in Kurzem dahin kommen, daß Timons Freigebigkeit zum Bettler wird? — Timandra, sei besorglicher auf deine Zukunft! — Mit Timons Schicksal geht eine Veränderung vor — was ich hier sah, sah ich bisher im rosenfarbenen Lichte; wie dann, wenn dieser Zauber verschwindet, und mit ihm meine Reize, ohne einen andern Anbeter gefunden zu haben? — Vorgebogen also, da es noch Zeit ist! (Sie will abgehen.)

Sechster Auftritt.

Timandra. Sempronius. Lucius und Lucullus.

Lucullus. Nun, meine Herren, was dünkt euch von Timons ungünstigem Stern, der sich so plötzlich zeigt?

Sempronius. Lucius. Schlimm! — sehr schlimm!

Timandra. Ja, das war wohl längst vorzusehen!

Lucius. Es kann nicht lange dauern!

Timandra. Mit welcher Verschwen-

dung seine Gastmahle angeordnet waren! und das heutige besonders! Habt ihr bemerkt, meine Herren, wie viel überflüssige Speisen die Tafel zum Brechen anfüllten?

Lucullus. Und doch hätten die Speisen feiner zubereitet sein können.

Sempronius. Er hält zu viel Köche.

Lucius. Und der Wein war auch nicht vom ältesten. — Er hat bessern!

Lucullus. In nichts wurde Maß und Ordnung gehalten.

Timandra. Die Wuth der Verschwendung reißt den guten Timon so hin, daß kein Freund im Nothfall mehr die kleinste Hülfe von ihm erhalten wird. Nehmt euch in Acht, meine Herren, er wird bald eurer Beutel bedürfen, sich das Nöthigste zum Leben anzuschaffen.

Lucullus. Wirklich hat sein Verwalter schon so etwas gegen mich fallen lassen.

Timandra. Ihr werdet's sehen — heute noch spricht er euch um Geld an.

Lucius. Wirklich, so mußt' es kommen! — Kein Wunder — wenn ein Mensch in der Stadt Geld braucht, darf er nur einen Bettler-Hund stehlen und ihn dem Timon geben — der Hund münzt ihm Geld.

Lucullus. Wenn ich gern ein Pferd verkaufte, um zehn bessere dafür zu kaufen — gut! so geb ich mein Pferd dem Timon — ich verlange nichts — ich 'schenk' es ihm — gleich wirft es mir 10 tüchtige Pferde!

Timandra. Wenn ich ein reiches Kleid, Geschmeide, Perlen, Edelgesteine mir nur träumen lasse — sogleich geht mein Traum durch Timons Freigebigkeit in Erfüllung!

Sempronius. Er hat keinen gewöhnlichen Thorhüter an seiner Pforte, sondern einen müßigen Burschen, der immer lächelt und alles einlädt, was Vornehmes vorbeigeht.

Alle. Der gute Mann!

Timandra. Das kann nicht dauern!

Lucullus. Es ist vernünftigerweise unmöglich!

Lucius. Nein, solche Wirthschaft dauert nie lange!

Timandra. Ich habe noch eine ansehnliche Verschreibung von ihm in Händen! ich muß sie heute noch suchen geltend zu machen. — Ich liebe ihn! — es ist mir aber nicht zuzumuthen, daß ich Schaden leide, um seinen Verschwendungen zu steuern!

Lucullus. Sehr klug und weislich! denn ich besorge, wenn jede Feder in ihrem eigenen Flügel stecken wird, so mag Timon, der jetzt wie ein Phönix schimmert, bald wie eine nackte Möve aussehen!

Sempronius. Ha, ich höre seinen Verwalter, Flavius!

Lucius. Wir wollem ihm aus dem Wege gehen!

Lucullus. Besser, wir lassen es nicht auf Forderungen ankommen.

Timandra. Und suchen erst Timons Umstände genauer zu erforschen, dann können wir auch die sichersten Maßregeln nehmen, welche Klugheit fordert.

Siebenter Auftritt.

Flavius. Die Vorigen.

Flavius. Meine Herren, Timons, meines Herrn besten Freunde! ich komme in einer Angelegenheit, welche das Wohl, die Rettung dieses meines edlen Herrn, eures sehr würdigen Freundes, betrifft.

Lucius. Ich habe jetzt nicht Zeit mich länger aufzuhalten. (ab.)

Sempronius. Ein sehr dringendes Geschäft! (ab.)

Timandra. Dein Herr ist allerdings ein Mann von Verdiensten; sein edles Naturell bezaubert mich ganz — ich wünsch' ihm von ganzer Seele Heil und Glück — denn — ich lieb' ihn sehr! Sag ihm das! (ab.)

Lucullus. Ja — es thut mir von Herzen leid — aber ich muß diese Dame begleiten. (eilt ab.)

Flavius. Ist's ein Traum? — alle, wie leichte Wolken von dem Sturm ver-

trieben, plötzlich verschwunden! was soll diese Eile? diese sonderbare Begegnung? — Sollten sie wirklich schon von Timons Schicksale etwas ahnden? So undankbar wären sie?

Achter Auftritt.
Flavius. Timon.

Timon. Flavius, du hast mich in Erstaunen gesetzt! Steht es denn wirklich so mit meinem Vermögen? Warum hast du mir denn meine Umstände nicht vollständig vorgelegt, daß ich meine Ausgaben nach dem Ertrag meiner Mittel hätte einrichten können?

Flavius. Ich hab' euch in manchen müßigen Stunden daran erinnert, aber ihr wolltet nicht hören.

Timon. Ausflüchte! — Du hast vielleicht grade die Augenblicke ausgesucht, da ich nicht bei guter Laune war; und itzt bedienst du dich dessen, dich selbst auf meine Unkosten zu entschuldigen.

Flavius. O, mein gnädiger Herr, ich brachte meine Rechnungen manchmal und legte sie euch vor; ihr warfet sie weg und sagtet: ihr verlasset euch auf meine Ehrlichkeit. Wenn ihr für irgend ein nichtswürdiges Geschenk von euren Freunden mir so oder so viel dagegen zu geben befahlet, schüttelt' ich den Kopf und weinte; ja ich überschritt oft die Gesetze des Wohlstandes und bat euch, ein wenig sparsamer im Austheilen zu sein. Nicht selten gabt ihr mir Verweise, wenn ich euch die Ebbe eures Vermögens und die große Fluth eurer Schulden vorstellte. — Mein geliebter, theurer Herr! ob ihr gleich zu spät höret, so ist doch itzt noch Zeit euch vom gänzlichen Verderben zu retten. Der Summe alles dessen, was ihr habt, mangelt nur eine Hälfte, um alle eure Schulden zu bezahlen.

Timon. Laß meine liegenden Güter verkaufen.

Flavius. Sie sind meistens alle versetzt, einige gar verfallen oder sonst veräußert; und der Rest wird kümmerlich zureichen, die dringendsten Schulden zu tilgen. — Die künftige Zeit rückt heran. Wovon sollen wir den Aufwand bestreiten, und wie wird unsre Rechnung bestehen?

Timon. Meine Ländereien erstrecken sich bis nach Lacedämon.

Flavius. Ach, gnäd'ger Herr, die Welt ist nur ein Wort; wäre sie ganz euer, so daß ihr sie in einem Odemzuge wegschenken könntet, wie schnell würde sie weg sein.

Timon. Ja, ich glaube selbst, mein Herz gäbe sie hin.

Flavius. Wofern ihr einigen Verdacht in meine Verwaltung setzt, so fordert mich vor den strengsten Richterstuhl; stellt mich auf die Probe. — Die Götter seien mir gnädig, so wie ich Wahrheit rede! wenn eure Habe von schwelgerischen Prassern und leichtsinnig üppigen Weibern entschöpft wurde, wenn die Gewölbe und Decken in euren Sälen von Wein träufelten, der in trunknem Muthwillen verspritzt wurde; wenn jedes Zimmer von Lichtern funkelte und von Spielleuten zertrappt wurde, zog ich mich oft in einen dunkeln Winkel unter dem Dach zurück — und weinte.

Timon. Ich bitte dich, ich bitte dich, nichts mehr!

Flavius. Himmel, rief ich aus, wie gütig dieser Herr ist! wie manche verschwenderische Bissen haben in dieser Nacht Sclaven und Schurken verschlungen! wer ist nicht Timons? welches Herz, welcher Kopf, welches Schwert, welches Vermögen und Ansehen steht nicht zu Timons Diensten? des großen, des edeln, würdigen, königlichen Timon? — Wenn aber die Mittel dahin sind, die diese Lobsprüche erkauften, dann ist auch der Odem dahin, aus dem alle diese Lobsprüche gewebt waren. — — Laßt nur eine einzige Winterwolke schauern, so liegen alle diese Fliegen.

Timon. Genug! Genug! Mein Herz kann mir doch wegen meiner Güte keinen Vorwurf machen. Unweislich vielleicht,

nicht unedel hab' ich weggegeben. Warum weinst du? Kannst du nur glauben, es werde mir jemals an Freunden fehlen? — Sei ruhig! Wenn ich diese Schätze angreifen und ihre Herzen auf die Probe stellen wollte, ich könnte mich ihrer Personen und ihres Vermögens so frei bedienen, als ich dir befehlen kann zu reden.

Flavius. Die Götter geben, daß Erfahrung eure Hoffnung erfülle!

Timon. Du wirst sehen, wie sehr du dich über meine Glücksumstände betrügst. — Ich bin an Freunden reich. Fürs erste, guter Flavius, geh zu den Senatoren, von denen ich, mit des Staates größtem Vortheile, eine solche Gefälligkeit wohl verdient habe. Sag ihnen, ich bedürfe auf der Stelle der Summe von 5000 Kronen!

Flavius. Mit den Ältesten des Senats hab ich mich eurer Umstände halber besprochen. Ja, so kühn bin ich schon gewesen, (weil ich wußte, daß dies der gewöhnlichste Weg ist) euren Namen und Siegel zu solchem Ansuchen zu gebrauchen. Allein sie schüttelten die Köpfe, und ich kam nicht reicher zurück.

Timon. Was sagst du? Ist's möglich? — Nicht möglich! nicht möglich! —

Flavius. Sie alle antworteten aus e i n e m Munde und mit derselben vereinigten Stimme: sie seien nicht versehen — sie brauchten Geld — könnten nicht thun, was sie wollten — es sei ihnen herzlich leid — ihr seiet ein Mann von Verdiensten — aber doch möchten sie gewünscht haben — sie wissen nicht, es möchte eine andre Bewandtniß haben — — ein edles Naturell könnte sich verschlimmern — es sei zu bedauern — und damit geriethen sie über ernsthafte Gegenstände ins Gespräch und speisten mich endlich mit unfreundlichen Blicken, Seitenwinken und kaltsinnigem Kopfnicken ab.

Timon. Ihr Götter, vergeltet's ihnen! — Ich beschwöre dich, Mann, sei ruhig! Undankbarkeit ist so alten Gesellen natürlich. Ihr Blut ist geronnen, kalt, fließt selten. Mangel an freundschaftlicher Wärme macht sie unfreundlich; die Natur, sowie sie nach und nach zur Erde herabsinkt, nimmt auch ihre Eigenschaften an, wird schwer und unempfindlich. — Geh zu Lucullus, zu Lucius, zu Sempronius — sprich meine Timandra an, die mir alle in der Liebe und Freundschaft so getreu sind. — Vielmehr, Flavius, laß sie bitten, hieher zu kommen. Laß ihnen sogleich sagen, ich hätte von wichtigen Dingen mit ihnen zu sprechen. Bereite sie vor.

Flavius. Ach, gnädiger Herr —

Timon. Ich bitte dich, sei nicht traurig! Du bist redlich und ohne Falsch; ich spreche von Herzen — es ist nichts an dir auszusetzen. — Ich habe vor Kurzem erst Lucullus mit 5 Talenten vom Gefängniß gerettet; sein Vater ist indeß gestorben — er ist itzt reich — sag ihm, wenn er kömmt, irgend ein dringendes Bedürfniß sei seinem Freunde zugestoßen, das ihn nöthigte, sich dieser Geld-Summe selbst zu bedienen. — Die übrigen alle erinnere an meine ihnen geleistete Dienste — sie sind meine Freunde. Sag nur niemals — denk es mit keiner leisen Silbe: daß Timons Glücksstand mitten unter seinen Freunden ersinken könne! (ab.)

Flavius. Wollten die Götter, ich könnte es nicht denken! — O wie geneigt ist doch ein edles, gütiges Herz alle andern dafür zu halten! — (ab.)

Ende des zweiten Aufzugs.

Dritter Aufzug.

(Kurzes Zimmer.)

Erster Auftritt.

Der Poet, der Maler, der Juwelenhändler, einige Kaufleute und mehrere Gläubiger unterhalten sich.

Poet. Wie es scheint, treffen wir hier in derselben Absicht zusammen?

Maler. Ja, ich denke wir haben alle einerlei Verrichtung. — Die meinige ist, Geld zu fordern.

Juwelenhändler. Das ist die meinige auch.

Alle. Und die unsrige.

Poet. Hat sich Timon noch nicht sehen lassen?

Alle. Nein.

Poet. Sonderbar! er pflegt doch sonst um diese Stunde zu erscheinen!

Maler. Ja, sonst wohl! Itzt aber haben die Tage bei ihm abgenommen.

Poet. Ihr müßt bedenken, daß der Lauf eines Verschwenders dem Sonnenlaufe gleich ist; mit dem Unterschied, fürcht' ich, daß er nicht wieder von vornen anfängt. Es ist tiefster Winter in Timons Geldkisten.

Juwelenhändler. Das besorg' ich auch.

Kaufmann. Wie es heißt, will er bei seinen Freunden Geld aufnehmen.

Poet. Die Götter sind meine Zeugen, es kömmt mich schwer an, von ihm zu fordern; er muß mir aber meine Zeit bezahlen.

Maler. Meine Forderung beträgt dreitausend Kronen.

Juwelenhändler. Bezahlt er nicht — so verklag ich ihn auf der Stelle!

Alle. Wir alle.

Poet. Ich laß ihn ins Gefängniß werfen.

Zweiter Auftritt.

Die Vorigen. Lucullus.

Lucullus. Ha! eine zahlreiche Versammlung, wie ich sehe! Hat euch Timon ebenfalls zu sich beschieden?

Poet. Wir kamen ohne seine Einladung.

Lucullus. Vermuthlich habt ihr Forderungen an ihn?

Maler. Die haben wir.

Lucullus. Es soll schlimm um seine Glücksumstände stehen — habt ihr nichts vernommen?

Juwelenhändler. Man raunet sich so etwas dergleichen ins Ohr.

Poet. Und da erfordert es die Klugheit —

Lucullus. Ich versteh' euch, meine Herren.

Poet. Seine Freunde werden ihn schon aus der Verlegenheit ziehen —

Lucullus. Glaubt ihr? — Es sind theure Zeiten!

Dritter Auftritt.

Die Vorigen. Flavius in einen Mantel eingehüllt.

Maler. Ha, hier kömmt Timons Verwalter, in seinen Mantel eingehüllt!

Poet (zu Lucullus). Gewiß verbirgt er wieder ein Geschenk für euer Herrlichkeit.

Lucullus (für sich). Ein gutes Zeichen — wenn es wahr wäre! (zu Flavius.) Mein edler Freund, Timon verlangte mich zu sprechen. Ich komme —

Flavius. Ja — er bedarf seiner besten Freunde heut.

Lucullus. Was hast du hier unter deinem Mantel, mein lieber Flavius?

Flavius. Mein Treue, nichts als einen leeren Beutel, seht hier, euer Gnaden zu bitten, daß ihr ihn aus Freundschaft für meinen Herrn füllen möchtet. Er ist in dringender Noth und schickt mich mit der Bitte, ihm mit 12000 Kronen auszuhelfen; er zweifelt nicht an eurer schleunigen Beihülfe.

Lucullus. Zweifelt nicht? — — Ach leider, der gute würdige Timon! er ist unter allen meinen Landsleuten der Edelste — Beste — das ist wahr! — wenn er nur nicht eine so kostbare Haushaltung führte! ich hab' oft und viel seinen Gastmahlen und Festen beigewohnt, und es ihm alle-

mal gesagt, er möchte doch seine Ausgaben einschränken! Mein guter Rath aber war in den Wind gesprochen! er ließ sich meine Besuche nicht zur Warnung dienen. Jedermann hat seine Fehler — der seinige ist zu viel Ehrlichkeit. Wie oft hab' ich's ihm gesagt — immer vergebens!

Flavius. Aber, Lucullus, bedenkt! Timons gutes Herz hat euch aus dem Gefängnisse gerettet, indem er eure Schulden zahlte!

Lucullus. O, dein Herr ist die Wohlthätigkeit selbst, ehrlicher Flavius! du aber bist verständig, begreifst wohl (ob du mich schon darum ansprichst), daß es itzt keine Zeit ist Geld auszuleihen — gar auf bloße Freundschaft — ohne Sicherheit — (er giebt ihm Goldstücke.) Hier, mein Guter! nimm das für deine Mühe zum Andenken von mir. Ich komme bald wieder, deinen Herrn zu trösten. Leb wohl!

Flavius. Ist's möglich, daß die Welt in der kurzen Zeit sich so verändert hat? Weg, verdammte Niederträchtigkeit! (indem er das Geld wegwirft.) Geh zu dem, dessen Abgott du bist!

Lucullus. Ha, du bist von Sinnen und taugst zu deinem Herrn! (ab.)

Flavius. Möge zerschmolzenes Gold deine Strafe in der Hölle sein, und diese Goldstücke zu den übrigen kommen, daß sie dir glühend in den Rachen gegossen werden, du verfluchter Heuchler von einem Freunde! Der Nichtswürdige hat noch meines Herrn Mahlzeit im Leibe! — Götter, laßt es, anstatt ihn zu nähren, sich in Galle und Gift verwandeln! laßt es nichts als Krankheiten in ihm zeugen; und wenn er mit dem Tode ringt — O! so laßt jedes Theilchen von Nahrungssaft, wofür mein Herr bezahlt hat, aller seiner heilsamen Kraft beraubt, zu nichts dienen, als durch langsame Pein seine letzte Stunde zu verzögern.

Poet. Seinem besten Freunde eine solche Forderung abzuschlagen!

Maler. Das ist grausam!

Flavius. Und ihr boshaften Gläubiger! warum kommt ihr itzt, meinen guten Herrn auf einmal zu Grunde zu richten? Warum wieset ihr denn eure Schuldforderungen nicht damals vor, als diese verrätherischen Freunde aus meines Herrn Schüsseln aßen und eure Zinsen in ihre heißhungrigen Rachen hinunterschluckten? — Ha, hier kömmt ein andrer Freund!

Vierter Auftritt.

Die Vorigen. Lucius.

Lucius (zu Flavius). Ich will vernehmen, was mein bester Freund Timon von mir verlangt. Geh, Flavius, melde mich an.

Flavius. Mit Erlaubniß, euer Gnaden, mein Herr schickte —

Lucius. Ha! was schickt er? Ich bin deinem Herrn schon so viel verpflichtet. Er schickt immer — wie kann ich ihm meine Erkenntlichkeit bezeigen? Und was schickt er denn?

Flavius. Seinen besten Gruß — mit der Bitte, ihm wegen eines dringenden Zufalls mit 12000 Kronen auszuhelfen.

Lucius. O das ist mir besser bekannt!— Timon kann es nicht an 12 000 Kronen fehlen!

Flavius. Indessen fehlt es ihm doch diesmal an einer viel kleinern Summe, gnäd'ger Herr! Brauchte er sie nicht so dringend, ich spräche euch nicht darum an.

Lucius. Sprichst du im Ernst?

Flavius. Im Ernste.

Lucius. Was ich doch ein unbesonnener Mensch bin, mich zu einer so erwünschten Gelegenheit an Geld entblößt zu haben! grade wo ich hätte zeigen können, daß ich ein Mann von Ehre bin. Wie unglücklich, daß er mich grade zur Zeit auf die Probe stellt, da ich außer Stand bin — — in der That, Flavius — bei den Göttern! ich bin außer Stande — ich wollte soeben zu Timon um einen Vorschuß schicken — ich habe Zeugen — gut, daß ich es nicht gethan habe!

Flavius. Was soll ich eurem besten Freunde sagen?

Lucius. Mich ihm zu geneigtem Wohlwollen empfehlen und ihm betheuren: ich hoffe seine Herrlichkeit werde keine schlimme Meinung deßwegen von mir fassen, weil ich außer Stande bin, ihm meine Dienstbereitwilligkeit zu zeigen. Sag ihm, ich rechne es unter meine größten Widerwärtigkeiten, nichts für einen so würdigen Edelmann thun zu können! — Mein guter Flavius, willst du so viel Freundschaft für mich haben?

Flavius. Ja, Herr, ich will.

Lucius (geht ab).

Poet. Das ist der Lauf der Welt!

Flavius. O, das ist er! — Schmeichler! — wer darf den Freund nennen, der in eine Schüssel mit ihm taucht? — Timon war Vater und Bruder zu diesem — er unterhielt sein Ansehn, seine Haushaltung — seine Bedienten — er trinkt nie, ohne daß Timons Silber seine Lippen drückt — — und doch — — O Mensch! was für ein Ungeheuer bist du, wenn einmal du aus einer undankbaren Gestalt hervortrittst! Ha! Timon zu versagen, was gutthätige Leute Bettlern nicht abschlagen!

Fünfter Auftritt.

Sempronius. Vorige. Dann Bedienter.

Sempronius (für sich im Hervortreten). Ha, gewiß, meine Ahndung trifft zu! (zu Flavius.) Ich weiß schon, wozu dein Herr mich zu sich beschieden hat. Warum aber gerade mich zum Vertrauten seiner Geschäfte machen? Sind nicht Lucullus und Lucius reicher als ich? — und diese beide haben ihm ihr Vermögen zu danken.

Flavius. O gnäd'ger Herr, sie sind alle auf die Probe gesetzt und falsch befunden worden. Ihre Freundschaft hat Timon den Rücken gewiesen.

Sempronius. Ihre Freundschaft? — Lucius und Lucullus? Beide? — Hm! — Muß ich denn seine letzte Zuflucht sein? — Wenig Freundschaft, Vernunft und Klugheit von seiner Seite! — Warum ich der Letzte, an den er sich wendet? wenig Ehre für mich, der Letzte in seiner Freundschaft zu sein! — Und ich war doch der Erste, der seine Wohlthaten genoß — warum sich nicht zuerst an mich wenden! — Denkt er so schlimm von mir? — Soll ich das Gespött der Stadt und ein so guter Narr werden?

Flavius. O, bei der Ehrlichkeit! das legt ihr unrecht aus, gnäd'ger Herr!

Sempronius. Dreimal soviel als er verlangt, wollt' ich darum geben, hätt' er zuerst mit mir gesprochen; da hätte man doch mein Herz kennen gelernt! Aber itzt ist es zu spät — wer meiner Ehre zu nahe tritt, hat keine Hülfe von mir zu gewarten. Ich eile, Timon selbst einige freundschaftliche Vorwürfe darüber zu machen! (zu Timon ab.)

Flavius. Ha! des feinen Schurken! — Die Hölle wußte nicht, was sie that, als sie die Leute politisch machte! (tiefes Nachsinnen, ohne auf folgende Reden zu hören.)

Maler. Wird Timon bald erscheinen?

Poet. Wir müssen ihn sprechen.

Alle. Wir müssen!

Flavius. Das waren nun die Freunde, auf die mein armer Herr seine besten Hoffnungen gesetzt hatte! — Sie verlassen ihn — und außer den Göttern, wer bleibt ihm übrig? Du allein, theure Timandra!

Ein Bedienter (bringt Flavius einen Brief, — ab).

Flavius. Ha, von ihr! (er liest.) «Timon, leb ewig wohl.» — Timon! Timon! die Stunde ist da, welche meine weißsagende Seele befürchtete! weh — weh euch, marmorherzigen Teufeln, daß ich mit diesen Botschaften meinem wohlthätigen Herrn das Herz im Busen zersprenge! (ab.)

Poet. Timons glückliche Tage sind vorbei!

Maler. Es steht schlimm!

Juwelenhändler. Wir dürfen nicht ablassen.

Poet. Ich schwör' euch, meine Herren, er dauert mich seines edeln, wohlthätigen

Gemüthes willen; und aus Hochachtung für seine Tugend möcht' ich ihm die Hälfte meines Vermögens geschenkt haben, hätt' er sich nur an mich gewendet, so lieb hat ihn mein Herz. Doch so wie die Welt geht, muß man sein Mitleiden zurückhalten lernen. Klugheit geht über Gewissen!

Sechster Auftritt.

Die Vorigen. Timon und Flavius.

Timon (stürzt heraus).

Flavius (ihm folgend). O, ich befürchte, gnädiger Herr, dieser blutige Streit mit Sempronius wird üble Folgen haben; obschon ihr ganz unschuldig an seinem Tode seid. Eure Feinde werden diesen Umstand benutzen.

Timon. Ihm ist besser als mir — denn er ist todt! — Dieser Stahl hat ihm zu einem bessern Leben geholfen. (Er wirft sein blutiges Schwert weg.) Ha! dieser Brief! (er blickt auf ihn.) — er macht mein Blut erstarren! — ist es möglich? — Timandra! du mich verlassen? — (er zerreißt den Brief.) Timandra, die ich so innigst, so zärtlich liebte, verläßt mich in diesem bedenklichsten Augenblicke meines Lebens! — Gerechte Götter! — (er erblickt die Gläubiger.) Wie? ihr Unmenschen belagert meine Thüre? — muß mich die eiserne Grausamkeit der Menschen bis dahin verfolgen, wo ich ihnen so viel Gutes that! wo ich sie so oft aus der Noth rettete!

Juwelenhändler. Gnädiger Herr, meine Forderung —

Maler. Und die meinige!

Kaufmann. Mich nicht zu vergessen!

Poet. Für so manches schöne Gedicht!

Alle. Wir alle.

Timon. Schlagt mich damit zu Boden! — Spaltet mich bis an den Gürtel!

Maler. Aber, gnädiger Herr!

Timon. Schneide mein Herz in Stücken!

Juwelenhändler. 10000 Kronen!

Timon. Rechne sie an meinem Blute ab!

Kaufmann. 5000 Kronen!

Timon. 5000 Tropfen zahlen das! Wie viel ist euer? und euer? und euer?

Poet. Mein Herr!

Maler. Gnädiger Herr!

Timon. Hier, nehmt mich, zerreißt mich, und die Götter zerschmettern euch! — Geht hinaus, eh' ich von Sinnen komme!

Juwelenhändler. Wir stellen uns vor Gericht!

Timon. Geht, sag' ich! eh' ich von Sinnen komme!

(ab.) *Poet.* Das ist das Klügste, wir gehen vor Gericht!
Alle. Vor Gericht!

Siebenter Auftritt.

Timon und Flavius.

Timon. Sie haben mein Gehirn verrückt! — Ich bin außer Odem! — Die Sklaven! Gläubiger? — Teufel! (er wirft sich in einen Sessel.)

Flavius. O, mein theurer Herr!

Timon. Das waren nun diejenigen, auf die ich meine besten Hoffnungen gesetzt hatte. Sie sind zurückgetreten, und außer den Göttern, was bleibt mir übrig? Meine Freunde sind todt! — todt! — und ich Gram und Menschenhaß preisgegeben — mehr als todt! (Er fällt in tiefes Nachsinnen.)

Flavius. Er bricht mir das Herz! — Gnädiger Herr, sucht euch zu fassen! euer Gemüth zu beruhigen! — ihr hört mich nicht? — schrecklicher Zustand!

Timon (wie aus tiefem Schlaf erwachend). Ja — so soll es sein! es ist beschlossen! — (steht auf.) Flavius, höre! Gieb wohl acht! — Geh, lade alle meine — Freunde ein! — Lucius, Lucullus und die Senatoren obendrein; alle! — Ich will diesen Niederträchtigen noch einmal zu schmausen geben — ein recht herrliches Mahl! — Geh, lade sie ein!

Flavius. Ach, mein gütiger Herr, ihr redet in Zerstreuung eures Gemüthes! Ihr seid zu Grunde gerichtet — woher die Kosten zur Mahlzeit nehmen?

Timon. Sei unbesorgt! Geh und lade sie alle ein! — Laß die Fluth von schur-

kischen Freunden und Schmeichlern noch einmal herein. Mein Koch und ich wollen dafür sorgen!

(Sie gehen ab.)

Verwandlung.

(Gerichtsstube im Senat.)

Achter Auftritt.

Die Senatoren treten ein und nehmen auf den Gerichtsstühlen Platz. Der Juwelenhändler. Der Poet. Der Maler. Die Kaufleute und mehrere Gläubiger stellen sich vor Gericht. In der Folge Alcibiades.

Poet. Die Götter sind meine Zeugen, wie schwer es mich und uns alle ankömmt, Timons Ankläger hier vor Gericht zu sein. Ich weiß, meine ehrwürdigen Herren, es wird heißen: Timons Klienten haben Timon selbst zu Grunde richten helfen; ich weiß, man wird sagen: sie sind undankbar, treulos an ihm worden, und diese Beschuldigung ist ärger als sagte man, wir hätten den guten Timon bestohlen. Aber wir bedürfen des Unsrigen — es sind leider harte Zeiten —

Maler. Und man darf behaupten, seine Verschwendung verdirbt die Sitten im Staate. Diesem üblen Beispiele muß abgeholfen werden.

Ein Senator. Zur Sache! eure Klagen?

Poet. Dieses Papier enthält meine Schuldforderung an Timon.

Maler. Dies die meinige an ihn.

Alle. Und dies die unsrige. (indem sie ihre Rechnungen einreichen.)

Der Senator (nachdem er sie eingesehen). Eine ungeheure Summe, welche Timons Vermögen völlig entschöpft! — Es ist Zeit, des stolzen Edelmannes Uebermuth zu beugen.

Poet. Leider! Er hat sich selbst seine Grube gegraben!

Maler. Sprecht nach den Gesetzen!

Alle. Sprecht!

Der Senator. Ueberdies wird er eines Mordes beschuldigt, den er an Sempronius verübt hat. Hier, ihr edlen Senatoren, ist die Klage von des Ermordeten Verwandten übergeben.

Poet. Richtet, wir bitten euch!

Alle. Richtet!

Der Senator. So erlaubt, daß ich zuerst meine Meinung sage!

Die Senatoren. Sprecht!

Alcibiades (tritt schnell ein).

Der Senator. Welche Kühnheit! in den versammelten Senat unangemeldet zu treten?

Alcibiades. Heil, Ehre und Mitleiden dem Senate! Eh' ihr den edlen, würdigen Timon anklagt, meine Brüder und Mitbürger, und ihr, ehrwürdige Väter, ihn verurtheilet — höret mich sprechen!

Poet (für sich). Was wird er wollen?

Alcibiades. Mitleiden ist der echte Geist der Gesetze; nur Tyrannen machen einen grausamen Gebrauch davon. Zeit, Schicksal und Unglück verfolgen meinen Freund Timon, den Güte des Herzens, Freigebigkeit und Lust an Freuden des Lebens in einen tiefen Abgrund ziehen. Er ist — seine Ausschweifungen bei Seite gesetzt! — ein Mann von Ehre und Tugend! Keine seiner Handlungen ist mit Niederträchtigkeit befleckt. — Vergebt ihm — seid edel, großmüthig wie er! Klagt ihn nicht an — verurtheilt ihn nicht nach der Strenge der Gesetze — zum wenigsten laßt ihm Zeit, sein Vermögen wieder in Ordnung zu bringen.

Maler. Tapferer Feldherr, ihr übernehmt hier etwas sehr Anstößiges!

Poet. Ihr solltet häßlichen Thaten keinen so schönen Anstrich geben!

Der Senator. Ihr suchet Schwelgerei dadurch in Schwang zu bringen — gute Ordnung zu stören und bürgerliche Gesetze umzustoßen!

Maler. Böses Beispiel.

Poet. Sehr böses.

Juwelenhändler. Von Stolz und Uebermuth!

Maler. Den keiner seinesgleichen mehr ertragen kann. Er hat Sempronius getödtet!

Senator. Er ist ein Mörder und deßhalb angeklagt!

Alle. Ja, ein Mörder!

Alcibiades. Vergebt! Timon ist kein Mörder. Sempronius hat ihn zum Streit gereizt — in seinem erhitzten Blut fand er allein Rettung gegen diesen heuchlerischen Freund. Gerecht ist seine Rache vor den Göttern.

Der Senator. Wozu verschwendet ihr unnütze Worte?

Alcibiades. So vergebt, ehrwürdige Richter, wenn ich wie ein Soldat spreche! Warum sind denn die Leute so albern und wagen ihr Leben in einem Treffen? Und warum erdulden sie nicht lieber alle Drohungen des Feindes — schlafen ruhig dabei ein und lassen sich von den Feinden ohne Widerstand die Hälse abschneiden, wenn im ruhigen Erdulden so große Tapferkeit ist? Was machen wir im Felde? Die Weiber, so zu Hause bleiben, sind also tapferer als wir! So ist das Schaf tapferer als der Löwe! und so wäre Timon tapfer, hätt' er ruhig und gelassen des Sempronius Beleidigungen ertragen! — O, meine Herren, wer kann das Vergehen eines heißen, zum Zorne gereizten Blutes verdammen?

Der Senator. Er hat den Tod verdient!

Alle Senatoren. Den Tod!

Alcibiades. Die großen Dienste, die er zu Byzanz und Lacedämon geleistet, sollten allein hinreichend sein, seine Begnadigung zu erbitten!

Alle. Nein! nein!

Alcibiades. Ich sage, meine Herren, er hat gute Dienste gethan — und in Schlachten manchen eurer Feinde erschlagen. Seine viele Wunden sind seine Zeugen.

Der Senator. Er ist ein Schwelger!

Maler. Ja, das müssen seine besten Freunde von ihm sagen.

Poet. Er ist ein Störer öffentlicher Ruhe!

Der Senator. Er ist dem Staate gefährlich!

Alle Senatoren. Er sterbe!

Alcibiades. Höchst ungerechtes Schicksal! Er hätt' im Krieg sterben sollen! Meine Herren, wenn euch seine eignen Verdienste nicht bewegen können, so nehmt meine Verdienste zu den seinigen; und da ich weiß, daß euer ehrwürdiges Alter Sicherheit liebt, will ich euch meine Siege, meine Ehrenzeichen zum Pfande seiner Unschuld und Besserung geben. Wenn er der Verbrechen wegen, der er hier angeklagt wird, sein Leben verwirkt hat — O, so laßt es ihn im Kriege auf eine tapfere, edlere Art, in Wunden ausströmen!

Der Senator. Die Gesetze sprechen!

Alle. Ja, die Gesetze!

Die Senatoren. Er sterbe!

Alcibiades. Erinnert euch meiner und meines mächtigen Armes!

Poet. Wie? Alcibiades darf euch drohen?

Die Senatoren. Was? Drohung?

Alcibiades. Ja, euer Alter muß meine Thaten vergessen haben. Soll ich Athen mit meinem Schwerte daran erinnern? Nur wegen euch schmerzen mich meine Wunden!

Der Senator. Welcher Frevel! — Kein Wort mehr!

Die Senatoren. Stille!

Alcibiades. Ihr heißt mein Herz schweigen, in einer so gerechten Sache? — Bei allen Göttern, bedenkt: es lebt Muth und Freiheit in dieser Brust!

Poet. Er verdiente, darum verbannt zu werden!

Der Senator. Er ist noch ein Jüngling, und sein Stolz hat die Reife des männlichen Alters schon erreicht! Laßt diesen kühnen Jüngling nicht älter werden, sonst ist's um des Senats ehrwürdiges Greisenalter gethan! — Sein Frevel verdient Verbannung!

Alle Senatoren. Verbannung!

Der Senator. Wir verbannen dich! das ist des Senats Wille und Befehl!

Alle Senatoren. Verbannt! verbannt!

Der Senator. Daß du heute noch aus diesen Mauern bist!

Alcibiades. Mich verbannen? — Verbannt den Wucher, der den Senat herabwürdigt! — Alcibiades verbannt? — Ha! die Götter lassen euch alt werden, daß ihr in Knochen nur lebt und euer Anblick alle Welt verscheuche! — Ist das der Balsam, den der Senat in eines Feldherrn Wunden gießt? — Ha, Verbannung! — doch es kömmt gelegen! Gut, daß ich verbannt bin — nun hab' ich gerechte Ursache den verworfenen Theil meiner Mitbürger meine Rache fühlen zu lassen! meine unzufriedenen Soldaten können ihren Muth an den Heuchlern kühlen! Soldaten ertragen so wenig Beleidigungen als die Götter! (ab.)

Der Senator. Gut, daß wir des übermüthigen Jünglings einmal befreit sind! zu frühzeitig hätt' er uns übern Kopf wachsen können! — Jetzt, sehr ehrwürdige Väter, laßt Timon kommen und ihm sein gerechtes Urtheil ankündigen.

Die Senatoren. Er komme!

Volkstimmen (von außen). Timon! Timon! Timon!

Der Senator. Was bedeutet dies Geschrei? — Das Volk auf den Straßen ruft «Timon!» — Ich besorge einen Aufruhr. — Das ärmste Lumpengesindel hängt an Timon — seine Freigebigkeit ernährt einen Schwarm von Faullenzern und müßigen Gesellen unter ihnen; sie hangen alle an ihm, weil noch keiner ihn zu Grunde gerichtet glaubt und noch jeder Gold von ihm hoffet.

Poet. Der Anhang des Volkes zu ihm ist allerdings bedenklich für eure und unsere Sicherheit. — Er ist gefährlich, so lange sie nicht gewiß wissen, daß Timons Geldkisten leer sind.

Der Senator. Man muß also dem Volke zuvor begreiflich machen, daß Timon itzt bettelarm ist. Bis dahin, meine Herren, wäre meine Meinung, wir verfahrten nicht zu rasch in unserm Urtheil. Klugheit rathet hier Behutsamkeit an. Wir wollen ihn selbst hören; und finden wir in seiner Rechtfertigung ein ehrenvolles Mittel, seine Verdammung zum Tode zu widerrufen, seine Strafe zu mildern, oder ihn gar frei zu sprechen, so laßt es uns zu unserer Sicherheit thun — sonst könnte das Volk uns leicht des Undankes gegen Timon laut beschuldigen und uns unserer Würden entsetzen. — Seid ihr meiner Meinung?

Die Senatoren. Ja, ja!

Der Senator. So laßt den beklagten Timon vor Gericht treten! (zu einem Senator, der hierauf an den Eingang geht.)

Neunter Auftritt.

Timon wird von der Wache eingeführt.
Die Vorigen.

Timon (nach einer Pause, in welcher er sein Erstaunen ausdrückt). Was seh' ich? ist es dahin mit mir gekommen, daß die, denen ich am meisten Gutes that, denen ich zu Glück und Vermögen half, meine Ankläger vor Gericht werden, weil ich ihnen geringe Summen schuldig bin? — Diesen dort zog ich aus der Armuth, ließ ihn eine Profession lernen — jenem gab ich Arbeit, bis er ein reicher Mann wurde — des andern Talente belohnte ich reichlich — und dem dort — — O laßt mich das scheußliche Bild nicht ausmalen! ich könnte darüber meinen Verstand verlieren! — Sprecht mein Urtheil.

Der Senator. Du bist als Schuldner — und Mörder des Sempronius angeklagt. — Du hättest billig den Tod verdient — sterben! so sprechen die Gesetze — und wir bloß in ihrem Namen.

Timon (indem er auf allen Seiten herumblickt). Und gar meine Freunde, mit denen ich mein Herz so zärtlich, so aufrichtig getheilt habe, verlassen mich? — Keiner ist, der sich meiner annähme! mich zu rechtfertigen suchte? — Brich, armes Herz! Timons Freunde haben ihn zum Bettler gemacht!

Der Senator. Hast du nichts zu deiner Rechtfertigung anzubringen?

Timon. Wenn ich euch sagte: Sempro-

nius hat zuerst das Schwert gegen mich gezogen, ich vertheidigte mich bloß gegen diesen falschen Freund, und indem ich mein eignes Leben vor ihm rettete, fiel er in mein Schwert — — würdet ihr mir glauben? und wenn ich behaupte, Timon ist reicher als zuvor — ist bereit, größere Geschenke unter seine Freunde auszutheilen als zuvor — würdet ihr mir glauben?

Poet. Was? Timon wäre reicher? (zu den Andern.)

Alle (ohne die Senatoren). Er sagts!

Timon. Ich will nur itzt so viel damit sagen und dabei stehen bleiben, daß mir ist fürchterlich mitgespielt worden; mir, der ich so vielen Atheniensern aufhalf — so manchen armen Tropfen zum reichen Manne machte — allen, die meiner bedurften, unter die Arme griff! Ja, ich darf sagen, ich hab' unermeßliche Reichthümer bloß durch die Leidenschaft «meinen Freunden Gutes zu thun» verschwendet. — Seitdem man glaubt, ich sei durch alles dies arm geworden, will mich niemand mehr kennen; und ebendieselben Leute, die ehemals die Augen aus Ehrfurcht vor mir niederschlugen, sich beinah auf das Gesicht vor mir legten und an meinem Winke hingen, würdigen mich keines Anblicks mehr! Begegne ich ihnen von ohngefähr auf der Straße, so gehen sie bei mir vorbei, wie man vor einem durch die Länge der Zeit zusammengefallenen Denkmal eines längst vergessenen Todten vorübergeht, ohne daß einem einfällt die Ueberschrift lesen zu wollen. Ja, manche nehmen, wenn sie mich von fern erblicken, einen andern Weg, als ob sie einem scheußlichen und Unglück bedeutenden Gegenstande zu begegnen fürchteten, wenn sie mir begegneten; mir, den sie noch vor so kurzer Zeit ihren Wohlthäter und Beschützer nannten! und so verfolgt menschlicher Undank mich bis vor Gericht, wo sterben mein letzter Trost sein soll.

Der Senator. Du sagtest zuvor, du seiest nicht zu Grunde gerichtet — seist reicher? Erklär' uns das!

Timon. O ich bin reich! kann euch noch ein Fest anbieten, so herrlich als Timon noch je eines euch gegeben hat! Glaubt mir, es sollte an seltener Feierlichkeit meine vorigen alle weit übertreffen. Aber so habt ihr durch euer Todesurtheil meiner Freigebigkeit zu früh Schranken gesetzt!

Der Senator. Kannst du deine Aussage beweisen?

Timon. O, gönnt mir noch einmal die Ehre, bei meinem Gastmahl zu erscheinen! es soll das letzte sein, ich versprech' es euch! und habt ihr alsdann nicht Beweise, was Timon für ein Mann ist, so sollt ihr ihn nach der Strenge der Gesetze richten. — Alle meine Freunde und Klienten will ich zu diesem Gastmahl einladen lassen, dort hoff' ich ihnen zu beweisen, wie unrecht sie an mir gehandelt haben.

Der Senator (zu den Senatoren). Meine Meinung wäre, die Klagen gegen den edlen Timon noch einmal genauer zu untersuchen und, wird er alsdann nicht so schuldig befunden, als Gäste bei seinem Feste zu erscheinen. — Ist das auch eure Meinung, ehrwürdige Väter?

Alle Senatoren. Ja.

Der Senator (zu den Gläubigern). Und die eurige?

Alle Gläubiger. Ja, ja.

Timon. Auf Wiedersehen also! Seid mir heute noch als Gäste willkommen! Was Timon mit Hülfe der Götter vermag, soll euch und allen meinen Freunden werden! (ab.)

Ende des dritten Aufzugs.

Vierter Aufzug.

(Halle in Timons Hause.)

Erster Auftritt.

(Man sieht ein prächtiges Gastmahl zubereitet. Timon und Alcibiades treten ein.)

Alcibiades. Der Abschied, den ich itzt von dir nehme, edler Timon, ist auf ewig genommen; wenn anders die Götter mein kühnes Vorhaben nicht unterstützen.

Timon. Den tapfersten Mann, den besten Feldherrn zu verbannen, weil sein aufrichtiges Herz seinem freien Munde redliche Worte eingab, weil er kühn und stolz vor sie hintrat und Wahrheit sprach! — O schrecklich! entsetzlich! es schreit um Rache!

Alcibiades. Die soll werden!

Timon. Die Götter verderben sie alle durch deine Hand!

Alcibiades. Aber Timon, was soll diese prachtvolle Zubereitung zu einem neuen Gastmahle?

Timon. Ich will ihnen noch einmal zu schmausen geben, meinen heuchlerischen Freunden, die mich zu Grunde gerichtet haben. Du sollst von dieser Gasterei hören. Meine Einladung hat schon den Widerruf meines Todesurtheils bewirkt; sie halten mich wieder für reich — haben mich freigesprochen und kommen mit lächelnden Mienen wie vorhin als Gäste zu mir.

Alcibiades. Armes Athen! ist es dahin mit dir gekommen? — Verflucht sei —

Timon. Dein Fluch geht auf das ganze Menschengeschlecht! es taugt nichts — Ich fühl's — dich selbst könnte ich hassen, denn du heißest Mensch. — Geh, geh! sei wie eine planetarische Seuche, wenn Jupiter über irgend eine lasterhafte Stadt sein Gift in die sieche Luft streut. Laß dein Schwert nicht einen einzigen Heuchler, Wucherer und Schurken überspringen; leg' eine Rüstung um deine Ohren und Augen, daß deren Stählung das Heulen der Erschlagenen nicht *durchdringe.* Verbreite Tod und Verderben um dich her! Geh! Kein Wort mehr! Wenn mich die Hoffnung nicht betrügt, werd' ich dich nicht mehr sehn! Die Welt ist mir verhaßt. Heute noch verlass' ich sie, zieh' in eine Wüstenei und sterbe. Nur der Tod ist Balsam für mein blutendes Herz! (sehr gerührt.) O die Menschen haben undankbar an mir gehandelt!

Alcibiades. Vergiß nie meiner — ich that dir nie was zu leide.

Timon. Doch! du thatst mir zu leide — du hast Gutes von mir geredet!

Alcibiades. Ich will noch mehr thun — ich will dir Beweise von Wohlthun geben. Das Wenige, was mir übrig bleibt und ich entbehren kann, Timon — nimm es hin und blicke nicht mit Verachtung auf mich — — Alcibiades hat ein edles Herz!

Timon. Ich brauche nichts! — Laß mich — ich kann das Wort «Dank» nicht mehr stammeln. Liebe, Geselligkeit und Freundschaft sind aus meinem Herzen entflohen!

Alcibiades. So unleutselig, Freund, gegen mich? Ich begreife, daß du ein Menschenfeind bist, nachdem du so vieles, ungeheures Unrecht von ihnen erlitten hast — aber daß du mein Anerbieten verschmähest —

Timon. Du besitzest wohl noch eine Eigenschaft, wegen der du mir unter allen Sterblichen der einzige werth bist.

Alcibiades. Nenne sie mir, daß ich mich verdient um dich mache.

Timon. Du hast den Muth, mein Rächer und meiner treulosen Mitbürger Zerstörer zu sein — darum bist du mir noch werth. (Er reicht seinem Freunde die Hand.) Ist dir mit diesem letzten Händedruck gedient — nimm ihn! mir ist mit deinem Golde nicht gedient; ich hasse Gold, denn es hat mir unzählig viel Böses zugezogen; hat mich Schmeichlern preisgegeben — mir hinterlistige Freunde zu-

geführt — mir Hasser und Neider erweckt — mich durch Ueppigkeit und Wollust verderbt und am Ende mich in der Noth, wie ein treuloser Verräther, sitzen lassen. Ich weiß eine gutherzigere Gottheit, der ich von nun an opfern will. Sie soll mich durch männliche Arbeit und tüchtige Leibesübung wiederherstellen.

Alcibiades. Ich kenne diese Gottheit — ihr Umgang ist mit Wahrheit und Freimüthigkeit vergesellschaftet. Sie verschafft durch Arbeit das Unentbehrliche und lehrt alles Uebrige, was Wollust und Thorheit zum Bedürfniß machen, verachten. Sie läßt alle Freuden des Lebens von dem Menschen selbst, der ihr dienet, abhangen; sie zeigt, was Reichthum sei, den man in Wahrheit für den seinigen betrachten kann, weil er von keinem Schmeichler abgeschmeichelt, von keinem Reichen abgetrotzt, kurz von keinem auf mein Vermögen erpichten Tyrannen entrissen werden kann.

Timon. Wohlan denn, so sei meines künftigen Lebens Grundgesetz: mit keinem Menschen Umgang zu haben, keinen zu kennen, über alle wegzusehen — ich will einzeln und für mich allein leben wie die Wölfe und keinen andern Freund in der Welt haben als den Timon. Eine Wüste soll die Grenze zwischen mir und der menschlichen Gesellschaft sein. Timon sei für sich allein reich, begnüge sich allein mit sich, fern von Schmeichlern und paußbackichten Lobrednern; allein, auch wenn er den Göttern opfert und das festliche Opfermahl begeht, denn er hat keinen andern Haus- und Feldnachbar mehr als sich selbst; alle übrigen hat er von sich abgeschüttelt.

Alcibiades. Guter Timon, dein Gemüth ist in einem fürchterlichen Zustande. Bedenke, daß noch Alcibiades lebt und dein Rächer ist!

Timon. Ja, sogar im Tode soll Timon von keinem als von sich selbst Abschied nehmen und sich mit eigner Hand den Kranz aufsetzen, der einem Verstorbenen von seinen Freunden aufgesetzt wird. Anders nicht, als mit diesem Todtenkranz siehst du mich wieder, Alcibiades, wenn es die Götter wollen, daß dein Unternehmen gegen die boshaften Menschen glücklich ausgeführt werde und du mich in meiner Wüste finden sollst. — Ha! dort seh' ich schon einen von den Schurken kommen, die mich zu Grunde richten halfen. Sie glauben, ich sei wieder reich, und kommen, außer Odem, mich vollends aufzuzehren. — Laß mich! fort!

Alcibiades. Edler, unglücklicher Timon, du siehst Alcibiades als deinen Rächer mit Lorbeern wieder! (ab.)

Zweiter Auftritt.

Ein Senator. Timon. In der Folge Lucullus.

Der Senator. Sei mir gegrüßt, o Timon! du große Zierde deines Stammes — du Stütze aller geselligen Tugenden und Freigebigkeit in ganz Griechenland! Erlaube mir, daß ich dir das Dekret vorlese, das der Senat einstimmig deinetwegen abgefaßt hat. — Man hat die Anklagen gegen dich noch einmal untersucht — pünktlich abgewogen — und gefunden, daß du unschuldig bist!

Timon. Laß das Dekret hören.

Der Senator (liest). «Demnach Timon, «ein Mann, der sowohl an Rechtschaffen- «heit und guten Sitten, als an Weisheit «im ganzen Griechenlande schwerlich «seines Gleichen findet, sich durch große «Wohlthaten um das gemeine Beste un- «gemein verdient gemacht — Gestalten «[sic!] denn derselbe in den Olympischen «Spielen zweimal die Lorbeer-Krone da- «von getragen —

Timon. Ich? Der ich Olympia in meinem ganzen Leben nie gesehen habe!

Der Senator. Was schadet das? So wirst du es künftig sehen! Je mehr dergleichen in einem Dekret steht, je besser! (liest weiter.) «deßgleichen einen Vorposten «in der letzten Schlacht in die Pfanne «gehauen —

Timon. Wie hätt' ich das angestellt, da ich nicht einmal in diesem Feldzuge zugegen war?

Der Senator. Es ist bloße Bescheidenheit von dir; — wir hingegen würden mit Recht für undankbar gehalten, wenn wir's nicht hinsetzten. — «Nicht weniger «auch auf so viele Weise durch Rath und «That, in Kriegs- und Friedens-Zeiten, «der Republick ungemeine Dienste ge«leistet —

Timon. Ich? der ich in Staats-Geschäften niemals zu Rathe gezogen wurde!

Der Senator. «So spricht der Rath «von Athen den fälschlich angeklagten, «sehr würdigen Timon von aller Beschul«digung gänzlich frei; und hat überdies «für gut befunden, diesem wackern Edel«mann eine Bildsäule neben der Minerva «setzen zu lassen — zum ewigen An«denken, wie reichlich er große Talente «und verdiente Männer im Staate be«lohnt hat.» — So lautet das Dekret. Zugleich dachte ich, meinen Sohn nach deinem Namen, Timon, zu nennen, wenn du es mir erlaubst.

Timon. Wie? — Meines Wissens hast du ja keinen Sohn.

Der Senator (äußerst verlegen). Ich hoffe aber, so die Götter wollen, noch einen zu erhalten. — — Aus bloßer Freude also nenne ich meinen zukünftigen Knaben schon wirklich Timon!

Timon (für sich). Erwürgen möcht' ich ihn!

(Lucullus tritt ein.)

Lucullus (freudig auf Timon zueilend). Timon! sehr edler Freund, ich komme dir zu deiner Befreiung Glück zu wünschen! — Sagt' ich's nicht immer, die Götter würden einen so guten Mann wie Timon nicht verlassen. — Wie ich sehe, bist du heute wieder der prachtvolle Timon und willst durch ein neues Fest deine Freigebigkeit zeigen?

Timon. Wozu du und meine übrigen Freunde alle herzlich eingeladen sind!

Lucullus. O, glaube nur nicht, daß deine reichbesetzte Tafel, oder dein Geld der Beweggrund sei, der meine Blicke und mein Herz an dich heftet — wie so manche andere Leute, die sich in deinen Reichthum verliebt haben!

Der Senator. Und durch ihre Schmeichelkünste von einem so arglosen und freigebigen Manne alles zu erhalten hoffen.

Lucullus. Für mich sind, wie du weißt, ein paar einfache Gerichte eine hinlängliche Mahlzeit. Ich komme bloß um deinetwillen!

Timon. Das weiß ich längst schon! — du bist auch ein ehrenvoller Freund — allerdings! — Ha! da kommen die Uebrigen! — Lauter ehrenvolle Leute! — Sie sollen bewirthet werden — Ich eile Anstalten zu machen. Sogleich bin ich wieder bei euch! (ab.)

Dritter Auftritt.

Verschiedene Senatoren, Lucius treten auf. Ihnen folgen der Poet, der Maler, der Juwelenhändler, die Kaufleute und mehrere Gäste. Vorige.

Ein Senator. Ich kann nicht anders denken, meine Herren, Timon, dieser würdige Edelmann, hat uns alle nur auf die Probe gestellt.

Lucullus. Ich hoffe, es steht so schlimm nicht mit ihm als er vorgab, wie er seine Freunde auf die Probe stellte.

Lucius. Nach diesen herrlichen Anstalten zu schließen, hat er uns wirklich nur auf die Probe stellen wollen.

Ein Senator. Er hat dem ganzen Senat eine feierliche Einladung zugesandt — der Wohlstand erforderte, sie nicht auszuschlagen.

Poet. Man sagt überdies, er werde sich ganz besonders heute durch Geschenke an seine Freunde auszeichnen und die Senatoren alle für seine Freisprechung belohnen.

Senator. Wir haben Timons rasche That genauer geprüft und gefunden, daß die Gesetze ihn selbst freisprechen; denn er hat Sempronius nicht vorsätzlich er-

mordet, sondern er ist von ihm gereizt worden.

Lucullus. Und Sempronius soll zuerst den Dolch gegen ihn gezogen haben.

Senator. Das hat er.

Alle. Ja, das hat er.

Senator. So wie die Sachen stehen, müssen wir Timon zum Freund haben; denn er ist angesehen beim Volk.

Lucius. Nur zu stolz und übermüthig dürft ihr ihn nicht werden lassen, sonst ist euer und unser Ansehn dahin.

Senator. Dafür ist gesorgt. Seine Stütze ist ihm genommen: Alcibiades ist verbannt.

Lucullus. Ich besorge, diese Verbannung wird üble Folgen für unsere Stadt haben.

Vierter Auftritt.

Die Vorigen. Timon. Flavius. Die Bedienten.

Timon. Von Herzen willkommen, meine Herren! — Wie steht es?

Der Poet. Auf's Allerbeste, da wir so gute Nachrichten von euer Herrlichkeit erhielten.

Lucius. Die Schwalbe folgt dem Sommer nicht williger als wir Freunde unserem edlen Timon.

Timon (bei Seite). Und verläßt den Winter nicht lieber; solche Sommervögel sind die Menschen! — — Meine Herren, unsere Mahlzeit wird nicht werth sein, daß wir lange darauf warten, wir werden uns sogleich zur Tafel setzen können. (zu den Dienern.) Tragt die Speisen auf!
(Die Diener eilen ab.)

Lucullus. Ich hoffe doch, mein werther Freund, ihr werdet keinen Unwillen auf mich gefaßt haben, daß ich euren ehrlichen Verwalter Flavius mit leeren Händen von mir gelassen habe?

Timon. O, mein Herr, laßt euch das nicht beunruhigen!

Ein Senator. Sehr edler Timon, ich wiederhole es hiermit öffentlich: Der Senat hat euch Unrecht gethan. Er hat eure Unschuld eingesehen und euch gänzlich freigesprochen, wie ihr bereits aus dem Dekret ersehen habt.

Timon. O — meine guten Freunde!

Lucius. Ich möchte mein Gesicht vor euch verbergen, daß ich gerade ein so unglücklicher Bettler war, als eure Herrlichkeit euren Verwalter zu mir schickte.

Timon. Denkt doch nicht an das, Lucius.

Lucius. Hättet ihr nur um zwo Stunden eher geschickt!

Lucullus. Ja — und nur einen Tag später zu mir!

Timon. Ich bitt' euch, laßt euch das nicht von angenehmen Erinnerungen abhalten. (Er unterhält sich leise zur Seite mit Flavius.)

Die Diener (tragen bedeckte Schüsseln auf).

Ein Senator (zu den Uebrigen). Lauter bedeckte Schüsseln!

Poet. Ein königliches Traktament! ich steh' euch dafür.

Lucullus. Wer zweifelt? — Was nur Geld und die Jahrszeit aufbringen können —

Lucius. Er ist noch immer der vorige Mann!

Senator. Wird's aber dauern?

Maler. Ja, daran liegt's!

Poet. So lang nur Zeit und gut Glück wollen!

Lucullus. Ich versteh' euch.

Timon (kehrt zu den Gästen zurück). Meine würdigen Freunde, wollt ihr nicht näher kommen? — es ist aufgetragen — jeder von euch nehme seinen Platz, so begierig als ob er an die Lippen seiner Geliebten wollte; ohne Rang uud Ceremonie, wenn's beliebt! an allen Plätzen werdet ihr gleich gehalten werden. (Sie machen Komplimente.) O, macht doch keine Stadtgasterei daraus und laßt die Mahlzeit kalt werden, eh' man einig werden kann, wer zu oberst sitzen soll! Nehmt Plätze! nehmt Plätze! (Sie setzen sich alle; er bleibt stehen.) Die Götter fordern erst unsern Dank durch ein aufrichtiges Tischgebet. (Er betet.) «Ihr großen Wohlthäter!

«erfüllet unsere Gesellschaft mit Dank- «barkeit. Macht, daß ihr für eure Gaben «gepriesen werdet; doch behaltet immer «etwas zurück, daß ihr geben könnt; eure «Gottheiten möchten sonst in Verachtung «kommen. Verleihet jedem genug, daß «keiner nöthig hat dem Andern zu leihen; «denn müßten die Menschen einmal von «euch entlehnen, sie würden Abgötter «sein. Macht die Mahlzeit beliebter, als «den, der sie giebt. Laßt keine Ver- «sammlung von Fünfzehn ohne einen «Bösewicht sein, o ihr Götter! Die Sena- «toren von Athen nebst dem Lumpen- «gesindel des übrigen Volks zählet, ihr «Götter, dem Verderben zu! — Was «diese meine Freunde betrifft — so wie «sie nichts für mich sind, segnet sie «auch mit nichts; und zu nichts sind sie mir willkommen». — (Er giebt den Dienern, welche hinter der Gäste Stühlen stehen, ein Zeichen, diese heben die Deckel von den Schüsseln.)

Ein Senator. Was ist das?
(Allgemeines Gemurr unter den Gästen.)

Lucullus. Leere Schüsseln?

Lucius. Mit Wasser und Dunst angefüllt!

Ein Senator. Was soll das bedeuten? Pures Wasser und Dunst? (Alle stehen rasch von der Tafel auf.)

Timon. Daß ihr nie eine bessre Mahlzeit sehen möchtet, ihr Maulfreunde! Dampf und laues Wasser ist euer Ebenbild! Das ist Timons letzte. Lebt lang und von aller Welt gehaßt und verachtet, ihr glatten, lächelnden, verwünschten Schmarotzer, ihr Schmeichler, falschen Freunde, ihr Glücksnarren, ihr Fleischfliegen, ihr Kopf und Knie beugende Sklaven! Fluch, Verderben, Tod, Elend über euch! zu Leichen will ich euch machen! (Er zieht sein Schwert.) Hinaus! Hinaus! (Viele stürzen, andre schleichen ab.) Halt! halt! ich will euch Geld leihen — will keines borgen! — Wie! alle verschwunden! — Von nun an sei kein Gastmahl, wo ein Bösewicht nicht willkommen ist! Brenn' auf den Grund ab, Palast! sink, Athen! Timon hasse von nun an den Menschen und alles, was menschlich ist!

Flavius (für sich). Armer Herr! seine Sinne sind zerrüttet; — Gnäd'ger Herr, ich beschwör' euch, laßt euch vom Schmerz nicht so hinreißen. Seht, seht! Flavius redet zu euch!

Timon. Ich that ihnen so viel Gutes — und so viel Undank dafür? — Verflucht! — Ha! fliehen in den Wald zu den wilden Thieren will ich! milder werden sie sein als die Menschen! — O Furcht und Mitleiden, Scheu vor den Göttern, Friede, Gerechtigkeit, Wahrheit, häusliche Zucht, Nachtruhe, Nachbarschaft, Unterricht, Gesetze, Gebräuche, Unterschied der Stände, artet in zerstörendes Widerspiel aus und zerrüttet meine Vaterstadt! — Dich flieh ich, Athen! Noch einmal will ich zurückschauen nach euch, ihr Mauern, die ihr so viele Schmeichler und falsche Freunde umzingelt! — Versink in den Erdboden, Athen! Nichts aus dir will ich hinwegschleppen, verderbte Vaterstadt, als Armuth und Nacktheit. Nimm hin mit meinem Fluche diesen Schwur! Götter, verdoppelt mit jedem Tage meines Lebens Timons Haß gegen das undankbare Menschengeschlecht! — Ich that ihnen so viel Gutes — fort, eh' mein Herz bricht! fort zu den wilden Thieren in den Wald! (er eilt ab.)

Fünfter Auftritt.

Die Diener. Flavius.

Die Diener (gehen niedergeschlagen und händeringend umher.)

Flavius. Wer wollte sich Reichthum wünschen, wenn Reichthum in Elend und Verachtung aufhört! — Wer wollte — nach diesem traurigen Beispiel — durch einen glänzenden Traum von Glück und Freundschaft sich täuschen lassen! durch ein Gepränge von Herrlichkeit und Wohlleben, doch alles nur gemalt, wie diese gefirnißten Freunde! — — Mein armer, redlicher Herr, durch

sein eignes gutes Herz so weit heruntergebracht! — Durch Güte zu Grunde gerichtet! — Seltsam, daß zu viel Güte eines Menschen größte Sünde sein soll! — Unbegränzte Güte macht Götter und verdirbt Menschen! — Mein theuerster Herr, einst so glücklich — um desto elender — so reich, um desto dürftiger zu sein! — Sein größter Wohlstand ist die Gelegenheit zu seinen größten Widerwärtigkeiten worden! — Ach, der gütige Herr! in Wuth und Verzweiflung ist er aus dem undankbaren Schoße unnatürlicher Freunde geflohen — arm, entblößt und bedürftig an allem! — Ihm folgen, ihn aufsuchen will ich — will ihm seines Herzens wegen mit bestem Willen dienen, und von dem Wenigen, so ich mir ehrlich erspart habe — sein Verwalter bleiben.

Ein Diener. Ist denn keine Rettung mehr? — Wir wollen ihm nach!

Flavius. Ach umsonst! meine lieben Kameraden, was soll ich euch sagen? — So wahr mein Wunsch ist: «Die wohlthätigen Götter mögen sich meiner erinnern!» Timon, unser guter, liebreicher Herr, ist gänzlich zu Grunde gerichtet! ist arm, wie ich — und ich bin so arm als ihr!

Ein Diener. Ein so edler, ein so gütiger Herr! — Entsetzlich!

Flavius. Wie wir uns von einem Bekannten wegwenden, der in sein Grab gesenkt worden, so schleichen seine Freunde von seinem begrabenen Glücksstande alle hinweg — hinterlassen ihm ihre treulosen Schwüre und Versprechungen — und er selbst, ein Bettler, dem freien Himmel preisgegeben, mit dem Uebel, das alle Welt von ihm scheucht, mit Dürftigkeit beladen, bleibt gleich der Verachtung allein! — — O ihr wackern Kameraden! lauter zerbrochenes Geräthe eines zerstörten Hauses!

Ein Diener. Doch tragen unsre Herzen noch Timons Liverei!

Flavius. Das les' ich in euer aller Gesicht — das sagen mir eure nassen Augen!

Ein Diener. Wir müssen nun alle, wie unser armer Herr, in die weite Luft — jeder so gut er kann, seine Rettung suchen! (in äußerster Wehmuth.)

Flavius. Meine guten Kameraden, ich will das Aeußerste meines Vermögens mit euch theilen. Wo wir uns jemals wiedertreffen, wollen wir um Timons willen stets gute Freunde sein und sagen: «Wir haben bessere Tage erlebt!» (Er zieht einen Beutel heraus.) Gieb jedem seinen Antheil! (Er giebt einem den Beutel.)

Die Diener (wollen ihn umarmen).

Flavius. Ohne Abschied! (ab.)

Die Diener (scheiden — der eine diesen, der andre einen andern Weg).

(Der Vorhang fällt.)

Ende des vierten Aufzugs.

Fünfter Aufzug.

(Felsen, Wald und Wüstenei. Nacht und Mondschein.)

Erster Auftritt.

Zwei Räuber. Hernach Timon.
(Während dieser Scene wird es Tag.)

1ter Räuber. Itzt, da er in seiner Höhle schläft, können wirs am füglichsten thun! — Zuerst laß uns sehen, wo er sein Gold vergraben hat.

2ter Räuber. Sieh! dort blinkt es gar schön!

1ter Räuber. Es muß ein großer Schatz sein, den er gefunden hat.

2ter Räuber. Wir wollen einen Versuch machen. — Setzt er sich zur Wehr, so schneiden wir ihm die Gurgel ab!

1ter Räuber. Er wird es nicht — denn als er dies Gold fand, warf er's verächtlich von sich und fuhr fort die Erde zu graben.

2ter Räuber. Aber wer mag dieser sonderbare Bursche sein?

1ter Räuber. Es ist, wie ich von einigen

aus unserer Bande hörte, die eben aus der Stadt kamen, der vornehme Timon — der die Stadt verlassen und in diese Wüste geflohen ist.

2ter Räuber. Wer? der reiche Timon?

1ter Räuber. Ja; von seinen falschen Freunden ganz zu Grunde gerichtet.

2ter Räuber. So wollen wir ihm das Leben schenken!

1ter Räuber. O, an diesem Geschenk liegt ihm gewiß am wenigsten! Sie heißen ihn den Menschenhasser.

2ter Räuber. Laß uns unser Unternehmen ausführen — es wird schon Tag (Sie treten zur Höhle.) Holla! wach auf da drin!

Timon (von innen). Wer ruft? Menschen? — Ha! daß euch die Pest aufzehre! (Er stürzt in Wuth heraus.) Zurück von hier!

Beide. Grüß dich Gott, Timon!

Timon. Ha, Diebe!

Beide. Soldaten, keine Diebe.

Timon. Beides, und von Weibern geboren!

2ter Räuber. Diebe sind wir nicht; aber Leute, die sehr viel Bedürfnisse haben.

Timon. Euer größtes Bedürfniß ist, was ihr allerorten finden könnt. Was solltet ihr bedürfen? seht, die Erde hat Wurzeln; in einer Meile rund umher entspringen hundert Quellen; die Eichen tragen Eicheln, die Gesträuche Hagebutten. Die gutherzige Hausmutter Natur legt auf jeden Busch ihren ganzen Kram vor euch aus — Bedürfnisse! warum Bedürfnisse?

1ter Räuber. Wir können nicht von Eicheln, Gras, Beeren und Wasser leben, wie Thiere, Vögel und Fische.

Timon. Auch nicht von den Thieren, Vögeln und Fischen selbst? Ihr müßt Menschen essen! Doch muß ich euch Dank dafür sagen, daß ihr offenbare Diebe seid und euch nicht in heiligere Gestalten einhüllet; denn es herrscht grenzenlose Dieberei auch in gesetzmäßigen Lebensarten. Galgengesellen, Diebe, hier ist Gold! als ich mir mein Lager im Felsen bereitete, fand ich diese reiche Goldader — seht, lauter gediegenes Gold! (Er giebt's ihnen.) Geht, saugt das flüchtige Blut der Traube, bis das hitzige Fieber euer Blut zu Schaum kocht, und entgeht dadurch dem Galgen. Vertraut euch keinem Arzt, seine Arzneien sind Gift; er tödtet mehr Menschen als ihr beraubt und nimmt ihnen ihr Geld mitsammt dem Leben. Treibt eure Bubenstücke, treibt sie (weil ihr euch dazu bekennt) wie ein anderes Handwerk. Ich will euch Beispiele genug von Dieberei geben. — Die Sonne ist ein Dieb und beraubt durch ihre starke Anziehung das weite Welt-Meer. Der Mond ist ein ausgemachter Dieb und stiehlt sein blasses Licht der Sonne. Das Meer ist ein Dieb, dessen schmelzende Wellen Dämme in salzichte Thränen auflösen. Die Erde ist ein Dieb, die uns das Futter, wovon sie lebt, aus dem Unrath aller Dinge zusammenstiehlt. Ein jedes Ding ist ein Dieb. Die Gesetze, die euch binden und mit Ruthen streichen, haben ungestraften Diebstahl in ihrer rauhen Gewalt. Liebt euch selbst nicht hinweg! beraubt einander! Hier habt ihr mehr Gold! Schneidet Kehlen ab! Alle, die euch begegnen, sind Diebe. Geht nach der Stadt, brecht in offne Buden ein, denn ihr könnt nichts stehlen, das nicht von Dieben verloren wird. Stehlt nichts desto minder, weil ich euch Gold gab — und Gold verderbe euch! Amen! (er geht zurück.)

1ter Räuber. Kamerad, du weinst?

2ter Räuber. Er hat mich tief getroffen! mein Handwerk verleidet mir!

1ter Räuber. Auch mir — Laß es uns aufgeben!

2ter Räuber. Ich will! — da hast du die Hand drauf!

1ter Räuber. Wir wollen wieder ehrliche Leute sein!

2ter Räuber. So ist denn kein so

schlimmer Zustand — in dem der Mensch nicht noch gut werden kann! (Beide gehen ab.)

Timon (kömmt wieder). Ha! wie stolz und glänzend die Sonne heut aufgegangen! (sie betrachtend.) — O Sonne, Quelle der segenvollsten Einflüsse, ziehe faule Dünste aus der Erde und vergifte die Luft unter deines Bruders, des Monds Kreise! — — Zwillingsbrüder, zugleich gezeugt, von einer Mutter geboren und gesäugt, sind im Glücke getheilt. Der Größere verschmäht den Kleinern. Die menschliche Natur selbst, sie, die von unzählbaren Uebeln belagert wird, kann zu keinem großen Glücke kommen, ohne sich ihrer selbst zu schämen. Erhebt mir diesen Bettler und zieht mir jenen reichen, vornehmen Herrn aus, so wird der Vornehme eben so verachtet sein, als wär' er zum Bettler geboren, und der Bettler geehrt werden, als wär' er kein geborner Bettler. — Wo ist der, dem Aufrichtigkeit seiner unverfälschten Seele den Muth giebt, aufzustehen und zu sagen: Dieser Mann ist ein Schmeichler! Wenn einer es ist, sind es alle; denn jede Stufe des Glücks findet ihre Schmeichler eine Stufe niedriger. Der gelehrte Kopf bückt sich vor dem Narren. Alles ist schief und krumm; nichts ist gerade in unsrer verderbten Natur, als Heuchelei und Falschheit. So sei denn alle Gesellschaft, aller Umgang mit Menschen von mir verabscheuet. Alle von seiner Gattung — sich selbst hasset Timon! Verderben über das Menschengeschlecht! — (er gräbt die Erde auf.) Erde, gieb mir Wurzeln! — Wer etwas Besseres von dir begehrt, dem würze den Rachen mit deinem wirksamsten Gifte — —

Zweiter Auftritt.

Timon. Apemantus.

Timon. Was ist das? — — wer geht hier? — Ein Mensch! O Pest! Pest!

Apemantus. Man hat mir gesagt, du seist in diese Wüstenei geflohen; meine Landsleute setzen hinzu, du ahmtest meine Lebensart nach.

Timon. Ja, weil du keinen Hund hältst, den ich nachahmen möchte.

Apemantus. Nicht Ueberzeugung, nicht Liebe zur Weisheit, nicht Liebe zur Einsamkeit — nein, es ist nur etwas Erzwungenes in dir — eine arme, unmännliche Jugend-Melancholie, bloß aus dem Wechsel deines Glücks entsprungen. Wozu dies Grabscheit? warum in diesem Walde? wofür dieser sklavische Aufzug und dieser kummervolle Blick? Deine Schmeichler und falschen Freunde tragen indessen Seide, trinken Wein, liegen weich, schwimmen in lieblichen Gerüchen und haben vergessen, daß jemals Timon war.

Timon. Fluch über sie!

Apemantus. Entehre diese Kleidung nicht, die dir das Ansehn und die Vorrechte eines Censors geben soll; sei itzt ein Schmeichler, versuch es, dich eben durch das fortzubringen, was dich zu Grunde gerichtet hat. Beuge deine Kniee und laß den bloßen Odem dessen, dem du aufwartest, deine Mütze vom Kopf herabwehen; erhebe seine lasterhaften Ausschweifungen und nenne sie vortrefflich. So redete man mit dir, und du gabst deine Ohren dazu her; es ist billig, daß du ein Schmeichler werdest. O, maße dir keine Gleichheit mit mir an, sag' ich dir!

Timon. Eher wollt' ich mich selbst wegwerfen.

Apemantus. Du hast dich weggeworfen, als du dir selbst gleich warst; so lang ein Unsinniger, itzt ein Thor! Wie? denkst du, die kalte Luft, dein ungestümer Kammerdiener, werde dir einen warmen Ueberrock reichen? meinst du, diese bemoosten Bäume, die den Adler überlebt haben, werden wie Diener hinter dir hertreten? wird der eisgefrorne Bach dir ein herzstärkendes Getränk geben, deiner Mahlzeit Unver-

daulichkeit zu bessern? Rufe, befiehl den nackten Geschöpfen der rauhen Witterung, befiehl ihnen dir zu schmeicheln! o! du wirst finden — —

Timon. Verlaß mich! hinweg!

Apemantus. Du bist mir itzt lieber als jemals.

Timon. Und du mir verhaßter!

Apemantus. Warum?

Timon. Du schmeichelst der Dürftigkeit.

Apemantus. Ich schmeichle nicht — ich sage nur, hättest du diesen verlumpten Kittel angezogen, deinen Stolz zu züchtigen, ich würde dich loben; aber so thust du's aus Noth; ein Stutzer würdest du sein, wärst du kein Bettler! Freiwillige Armuth überlebt ungewisses Wohlleben. Der glücklichste Stand ist mißvergnügt, der elendeste zufrieden.

Timon. Wärst du, wie ich, zum Glück geboren, im Wohlleben erzogen, du hättest wie ich den Wohlstand geliebt. Dein Wesen fing mit Elend an, die Zeit hat dich dazu abgehärtet. Daß ich, der Besseres gekannt hat, dies ertragen soll — o das ist bitter! bitter! — Warum solltest du die Menschen hassen? Sie haben dir nie geschmeichelt. Was hast du ihnen geben können? Wärst du nicht arm geboren, du wärst, wie sie alle, ein Schurke, ein Schmeichler worden.

Apemantus. Bist du noch stolz?

Timon. Ja, daß ich nicht du bin.

Apemantus. Und ich, daß ich kein Verschwender gewesen.

Timon. Und ich, daß ich itzt noch einer bin. Hinweg, verlaß mich! fort! was willst du noch hier?

Apemantus. Dich fragen, was du in dieser Wüstenei willst?

Timon. Von den Mächtigen entfernt, ein freies, den wilden Thieren ähnliches Leben führen.

Apemantus. Ein edler Wunsch, der dir kein Glück schaffen kann; denn wärst du ein Löwe, so würde dich der *Fuchs betrügen;* wärst du ein Lamm, so würde der Fuchs dich fressen; wärst du der Fuchs, so würdest du dem Löwen verdächtig werden, wenn dich zufällig der Esel anklagte; wärst du der Esel, so würde dich deine Dummheit plagen, und du lebtest immer als ein Frühstück für den Wolf. Wärst du der Wolf, so würde dir deine Gefräßigkeit zur Qual werden, und du würdest oft dein Leben für dein Mittagessen wagen. Wärst du der Elephant, so würde dich dein Stolz verderben. Wärst du ein Bär, so würde dich das Roß tödten; wärst du ein Roß, so würde dich der Leopard angreifen; wärst du ein Leopard, so wärst du des Löwen Verwandter, und deine Flecken würden deine eignen Verwandten gegen dein Leben aufhetzen. Alle deine Sicherheit wär' in Entfernung, und dein Schutz in der Abwesenheit eines Feindes. Was für ein Thier könntest du sein, das einem Thier nicht unterworfen wäre? Und du siehst nicht, daß bei der Verwandlung du nichts gewinnen kannst? Glaub' mir! willst du Freiheit und Ruhe — such' sie in deinem Grabe! nur in deinem Grabe findest du Freiheit und Ruhe.

Timon. Ha! du sprichst Weisheit! dein Rath gefällt mir, und weil er mir gefällt, so verlass' mich!

Apemantus. Hör', noch eins! eh' ich gehe, muß ich dich warnen, daß du nicht sicher vor Besuchen hier bist.

Timon. Was willst du damit sagen?

Apemantus. Gestern schon hat sich das Gerücht umher verbreitet, du habest in diesem Felsen eine Goldmine gefunden.

Timon. Das hab' ich; sieh! sieh hin! (er führt ihn zur Höhle.) Lauter pures, gediegenes Gold! ein unermeßlicher Schatz! — als ich mir diese Höhle in dem Felsen zum Nachtlager erweiterte, fand ich diese ergiebige Goldader; eine noch unentdeckte Gold-Mine.

Apemantus. Hier hat es keinen Nutzen.

Timon. Den besten und sichersten; denn hier schläft es und thut keinen gedungenen Schaden.

Apemantus. Keinen, als dir auf's Neue Schmeichler schaarenweise anzulocken; schon verschiedene aus der Stadt folgen mir auf dem Fuße nach; du hast nur ein Mittel ihren Schmeicheleien zu entgehen; Einsamkeit und Ruhe zu finden — geh' in dein Grab!

Timon. O, du bist ein weiser Mann! dein Rath kömmt von den Göttern.

Apemantus. In dein Grab! Timon, eil' in dein Grab! in dein Grab! (ab.)

Timon. Gold! Gold! Gesetze- und menschenverderbliches Metall, das jede Sprache zu jeder Absicht reden macht, auch hier verblendet mich dein verführerischer Zauber! Mein Haß gegen die Menschen — mein Untergang ist dein Werk! — Timon, so zögre denn nicht und mache dir dein Grab! (er geht in die Höhle.)

Dritter Auftritt.

Der Poet. Der Juwelenhändler und der Maler treten auf.

Maler. Wie man uns gesagt hat, muß er sich hier aufhalten!

Poet. Sollt' es wahr sein, daß er in diesem Felsen eine Goldmine entdeckt hat?

Juwelenhändler. Zweifelt nicht, ich weiß es gewiß. Ein Wanderer, der sich in dieser Gegend aufhielt, hat ihn vorige Nacht belauscht und die Zeitung in die Stadt gebracht.

Poet. Folglich ist er reich und will nur seine Freunde auf die Probe stellen?

Maler. Nicht anders! Bald werden wir ihn in Athen wieder unter den Ersten glänzen sehen.

Poet. Es ist also klug, ihm in seinem Unglücksstande unsre Hülfe und Freundschaft anzubieten; denn hat er Gold, so ist er auch wieder freigebig.

Maler. Ich will ihm ein vortreffliches Stück versprechen.

Poet. Dasselbe will ich auch thun.

Juwelenhändler. Und ich will seine Augen durch diese Steine blenden.

Poet. Recht so, Versprechen öffnet das Auge der Erwartung und macht sich für etwas, das niemals gehalten wird, zum voraus bezahlt.

Vierter Auftritt.

Die Vorigen. Timon kömmt unbemerkt aus der Höhle.

Poet. Eine Satire über die Weichlichkeit will ich für ihn schreiben, die eine Folge des Wohlstands zu sein pflegt; mit einer Entdeckung von unendlichen Schmeicheleien, die das Gefolge von Jugend und Reichthum sind.

Timon (tritt unter sie. Alle erschrecken). Mußt du dich denn in deinem eignen Werke als einen Nichtswürdigen schildern? Willst du deine eignen Laster auf andrer Leute Rücken peitschen? — Thu' es, ich habe Gold für dich.

Maler. Sehr erhabner Timon!

Poet. Einst unser edler Gebieter! wir kommen —

Juwelenhändler. Und ich —

Timon. Was für ein Gott ist Gold, der dem Sklaven Bewunderung und Ehrfurcht verschafft! — — Wie? erleb' ich's noch, drei ehrliche Männer zu sehen?

Poet. Mein Herr, da wir so viel Gutes von euch genossen haben und vernehmen mußten, daß ihr euch entfernt, und daß alle eure Freunde abgefallen, für deren undankbare Gemüther (o verabscheuungswerthe Seelen!) alle Ruthen des Himmels nicht hinreichend sind — Wie? von euch? dessen sterngleiche Großmuth Leben und Einfluß ihrem ganzen Wesen gab! Ich komme ganz außer mir und finde keine Worte mehr, die ungeheure Größe dieses Undanks darein zu kleiden.

Timon. Laßt sie nackend gehen, so sehen die Leute sie desto besser. Ihr, die ihr ehrliche Männer seid, macht durch das, was ihr seid, das was sie sind, am besten sichtbar.

Maler. Wir sind von eurer Güte so durchdrungen, daß —

Timon. Ja, ihr seid ehrliche Männer.

Juwelenhändler. Wir sind hieher gekommen, euch unsre Dienste anzubieten.

Timon. Sehr ehrliche Männer, wie kann ich's euch wett machen? Könnt ihr Wurzeln essen und kaltes Wasser trinken? — Nein?

Poet. Wir wollen thun, was wir können.

Juwelenhändler. Maler. Ja.

Timon. Ihr seid ehrliche Männer: Ihr habt vernommen, daß ich Gold habe; ich bin versichert, ihr habt's gehört. Sagt die Wahrheit, ihr seid ehrliche Männer!

Maler. So sagt man, allein deswegen kamen wir nicht. Als Timons Verehrer kamen wir bloß hieher.

Poet. Bloß als Freunde und Verehrer.

Timon (zum Maler). Guter, ehrlicher Mann! du malst das beste Portrait unter allen Malern in Athen; du bist in der That der beste; du malst vortrefflich nach dem Leben.

Maler. So, so, gnäd'ger Herr.

Timon. Ebenso, wie dieser Herr in seinen Gedichten. — Ihr malt euch selbst als Schurken und Schmeichler — Ha, ihr kommt, um Gold zu kriegen, ihr Sklaven! ihr habt Arbeit für mich — (er ergreift das Grabscheit.) hier ist eure Bezahlung! — fort! fort, oder ich mach' euch zu Leichen! (Er verfolgt sie.)

Fünfter Auftritt.

Timon. Flavius.

Timon (erblickt Flavius, der ihm entgegen kömmt, er flieht vor ihm). Ha! wieder ein Mensch! O ihr Götter, wie grausam straft ihr mich durch Menschen! (Er nähert sich schüchtern seiner Höhle.)

Flavius. Wie? dieser verworfene, zerstörte Mann wäre mein Herr? so abgezehrt, so eingefallen in Kurzem! ganz in Lumpen! O schreckliches Denkmal übelangewandter Wohlthaten und heuchlerischer Freundschaft! oh! — Mein theuerster Herr!

Timon. Weg! wer bist du?

Flavius. Habt ihr mich vergessen, mein Herr?

Timon. Wie magst du fragen? ich hab' alle Menschen vergessen! Bist du ein Mensch und gestehst es, so hab' ich dich vergessen.

Flavius. Ein getreuer, ehrlicher Diener.

Timon. Ich kenne dich nicht.

Flavius. Die Götter sind Zeugen, daß niemals ein armer Verwalter einen aufrichtigern Schmerz für seinen zu Grunde gerichteten Herrn gefühlt hat, als meine Augen für euch. (er weint.)

Timon. Wie? du weinst? Komm' näher, ich will dich lieben, denn du bist ein Weib. Aus Mitleiden weinst du? Das kann des Mannes felsenhartes Herz nicht; wenn Männer-Augen übergehen, geschieht's vor Lachen oder böser Lust.

Flavius. Guter, gnädiger Herr, weist mich nicht ab; erlaubt, daß ich euren Kummer theile, und so lange dieser arme Reichthum, das Bißchen in eurem Dienst ersparte dauert (er zeigt ihm einen Beutel mit Geld), ich euer Verwalter bleibe!

Timon. Hatt' ich einen Verwalter so getreu, so redlich, so hülfreich? Dies könnte mein verwildertes Gemüth beinahe zahm machen. — Laß mich dein Gesicht sehen. Wahrlich! dieser Mann ist von einem Weibe geboren. O verzeiht mir mein allgemeines, keine Ausnahme machendes, allzu rasches Urtheil, ihr unsterblichen, weisen Götter! ich gesteh' euch nun einen ehrlichen Mann zu — versteht mich wohl — nur Einen! keinen mehr, ich bitt' euch! und der Einzige ist mein Verwalter! —

Flavius. Er zerreißt mir das Herz!

Timon. Wie gerne wollt' ich das ganze Menschengeschlecht gehaßt haben; und du kaufst dich los; doch alle andern, dich ausgenommen, treffe mein Fluch.

Flavius. Nicht so, mein gütiger Herr!

Timon. Mich dünkt, du bist mehr ehrlich als klug; denn hättest du mich betrogen, verrathen, dir wäre bälder eine gute Bedienung zu Theil worden; auf

diese Art kommen viele zu ihrem zweiten Herrn, auf ihres ersten Nacken. Aber sag' mir aufrichtig, ist nicht deine Zärtlichkeit List und Eigennutz? so eine wuchernde Zärtlichkeit, wie der reichen Leute Geschenke, damit sie zwanzigmal mehr dafür bekommen?

Flavius. Nein, nein, mein würdiger Herr; (in dessen Brust leider Argwohn zu spät Platz nimmt!) ihr hättet falsche Freundschaftsversicherungen dort vermuthen sollen, wo ihr Bankette gabt. — Das, was ich euch zeige, ist, der Himmel weiß es! lauter Liebe, Pflicht und Ergebenheit gegen ein Herz, das seinesgleichen nicht hat, Sorge für euren Unterhalt und euer Leben. Ja, bei den Göttern schwör' ich's, für euer Glück und Wohlstand gäb' ich mein Leben mit Freuden!

Timon. Gut, ich glaube dir — es ist so! du einzelner ehrlicher Mann, hier nimm (indem er ihm Gold giebt.) — pures, gediegenes Gold, aus diesem Felsen gebrochen. Die Götter haben dir aus meinem Elend einen Schatz zugeschickt. Geh', lebe reich und glücklich; doch mit dem Beding, daß du einsam und abgesondert von den Menschen wohnest. Haß' alle, verwünsch' alle; nähere dich keinem, sprich keinen um Freundschaft an, glaube keinem, ihre Worte sind vergiftete Dolche, ihre Verheißungen tödtende Schmeichelei. Leb' wohl! Leb' wohl und gedeihe!

Flavius. O laßt mich bei euch, mein gütigster, bester Herr! Laßt mich euch unterstützen — ihr bedürft meiner Dienste.

Timon. Wenn du meinem Fluch ausweichen willst, säume nicht und geh'! Noch bist du gesegnet und frei. Sieh keinen Menschen mehr — und vor mir laß dich nimmer sehen. Geh' und sag' den Atheniensern: Timon habe seine ewige Wohnung am Strande der gesalzenen Fluth genommen, wo die ungestümen Wellen sich an seinem Grabsteine brechen. Dahin kommt und laßt meinen Grabstein euer Orakel sein. — Itzt verlaß mich! Ich eile in mein Grab. — Flieh, flieh! daß mein Fluch dich nicht treffe! flieh!

Flavius. Armer Timon! mußt' es dahin kommen, o ihr Götter! (er geht weinend ab.)

Sechster Auftritt.

Timon. Hernach Timandra.

Timon. Ich bin der Welt überdrüssig — Timon hat seinen Lauf vollbracht! Nein, ich kann nichts mehr lieben! — So zög're denn nicht, Timon, dir dein Grab zu machen — hier in diesem Felsen. — Eine Grabschrift — ja, so soll sie heißen, daß der Wanderer davor zurückbebe! (Er gräbt mit einem Stein seine Grabschrift in den Felsen.)

Timandra (kömmt und betrachtet ihn ungesehen).

Timon. Erde, allgemeine Mutter! du, deren unermeßlicher Schoß und begrenzte Brust alles gebiert und säuget — o du, deren Zeugungskraft den stolzen Menschen, sowie die schwarze Kröte aufdunset, den Wurm wie den König mit dem Lebensfeuer beseelst, gieb dem, der deine Menschen-Söhne hasset, einen kleinen, leeren Raum in deinem Eingeweide! Oeffne ihm deinen Schoß, und laß da, wo er ewig schlummert, die Schollen von keinem Pfluge zerreißen, noch Kräuter, Bäume oder Pflanzen hinsäen, aus deren erhaltenden Säften der undankbare Mensch seine schmackhaften Bissen zieht, die sein Gemüth vergiften! — Mein Lauf ist vollbracht! wohlan, zum Tode! (Indem er in die Höhle kehren will, erblickt er Timandra und bleibt stehen.)

Timandra. Welch' ein schreckbares Gespenst in menschlicher Gestalt! allmächtige Götter! ist das mein Geliebter? — ist dieser klägliche Ruin, dieser kahle und versengte Stamm, jener ausgebreitete Baum, unter dessen Schatten jüngst noch ein ganzes Volk saß und an seinen Früchten sich labte? — Timon! mein theurer Timon!

Timon. Wer bist du hier, sprich?

daß du mich in meinen letzten Augenblicken störest?

Timandra. Timandra, deine ihrer Schönheit wegen jüngst noch so geliebte Timandra! — Sind Reize und Schönheit dir so verhaßt, daß du mich nicht mehr kennst? Und du bist selbst ein Mann!

Timon. Ich heiße Misanthropos und hasse das Menschengeschlecht, das Weib nicht ausgenommen. — Was dich betrifft, so wünsch' ich, du hängest an den vergifteten Lippen eines Wollüstlings, Tod und Verderben zu trinken — deine Lippen haben mich zu Grunde richten helfen.

Timandra. Kann der edle Timon so sprechen? Wie kamst du zu diesem Wechsel?

Timon. Wie der Mond, weil er kein Licht mehr zu geben hat; aber ich konnte mich nicht wieder erneuern wie der Mond, denn es waren keine Sonnen da, von denen ich hätte borgen können.

Timandra. Mein Geliebter, wie kann ich dir auf's Neue Liebe und Freundschaft beweisen?

Timon. Keine, als mich in meiner Meinung zu bestärken.

Timandra. Was ist diese? Sprich!

Timon. Mir neue Liebe zu versprechen und keine zu halten. Wenn du mir keine versprechen willst, so verderben dich die Götter, denn du bist ein Weib; und wenn du sie hältst, so sollen sie dich gleichfalls verderben, denn du bist ein Weib!

Timandra. Ist dies Timon, der so spricht?

Timon. Bist du Timandra?

Timandra. Ja, ich bin's.

Timon. So bleibe Timandra; die lieben dich alle nicht, die dich umarmen. Erwürge sie alle, indem du sie zärtlich an deinen Busen drückst.

Timandra. Ich bin deine Freundin — habe Mitleiden mit dir, mein liebster Timon!

Timon. Wie kannst du Mitleid mit *dem haben, den* du beunruhigst? Ich wollte so gern allein sein. Sieh! ich gebe dir Gold — laß mich allein! Ich weiß doch gar wohl, du kömmst nur des Goldes wegen zu mir, das ich in diesem Felsen gefunden habe: — nimm und geh', eh' ich dir meinen Fluch auf den Weg gebe! Er ist schrecklich, dieser Fluch! weich' ihm aus und geh'!

Timandra (für sich). Mein Herz bricht! — Laß, o laß dir meine Thränen sagen, daß ich dein Gold ausschlage, Timon! ich verlange kein Gold.

Timon. Und doch kömmst du dieses Goldes wegen zu mir! schwör' mir bei den Göttern das Gegentheil, wenn du kannst!

Timandra (sich fassend). Ja, ich bin in der Absicht gekommen, neue Reichthümer von dir zu erhalten — dein Anblick, deine Reden, dein ganzes von einer höhern Macht beseeltes Wesen aber ist so tief in mein Innerstes gedrungen, daß ich dein Gold itzt verschmähe und einzig Vergebung von dir erflehen will. — Timon lehrt mich die Tugend wieder lieben — glücklicher kehr' ich, ohne dein Gold, mit diesem Gefühl zurück. Nur vergieb meinen Undank — auf meinen Knieen, (indem sie sich auf die Kniee wirft.) mein Geliebter —

Timon. Steh' auf, steh' auf, Timandra — Dich noch einmal in meine Arme zu schließen und dir so zu vergeben, vermag ich nicht mehr. — Ich bin von Gram und Kummer wund geschlagen. Götter, wie der Undank eure Werke zerstört! Hartherzigkeit trifft gleich einer tödtlichen Seuche alles unter dem Monde; die Schöpfung ächzt, die Natur bringt mit mehr als mütterlichen Wehen ihre undankbare Geburt, den Menschen, an's Licht.

Timandra. Es wird noch alles gut werden!

Timon. Alles, alles ist schon gut, denn meine Kräfte sinken zum Grabe!

Timandra. O sprich nicht so!

Timon. Vergieb mir! ich habe viel

gelitten und ich fürchte, der Gram hat meinen Verstand sehr erschüttert; aber selbst in den herbesten Augenblicken der Trübsal hab' ich immer daran gedacht, dir zu vergeben, weil du ein schwaches Weib bist.

Timandra. Reich' mir deine Hand — mache meine Freude vollkommen! kehre zu mir zurück — wir wollen einsam, von falschen Menschen getrennt, zusammen leben — und so mache Frieden mit einer reuigen Welt!

Timon. Kann ich, der ich aus den Tiefen des Orkus böse Geister hervorgerufen habe, das menschliche Geschlecht zu verderben, der ich alle Nacht, am einsamen Strande dieser schreckbaren Seeküste, in dieser stillen Einöde gestanden und Flüche gegen den Mond geschleudert habe, bis die graue Morgendämmerung hervorbrach — kann ich itzt der Stimme, die von Verwünschungen heiser geworden ist, die sanften Töne des Friedens und der Liebe lehren? wird mir die Natur verzeihen, diese allgemeine Mutter, in deren geduldige Brust ich Dolche gestoßen habe? nicht möglich!

Timandra. Ach, mein Timon, rede nicht in diesem Tone! laß mich vielmehr die Gefährtin deiner übrigen Tage sein!

Timon. Still! still! nichts mehr davon! wir müssen ruhig sein. Von Stürmen ganz zerschellt, seh' ich endlich einmal meinen Hafen, mein Grab, und segle allein dem stillen Ufer des Todes entgegen. — Freue dich, Timandra, deines Timons Leiden eilen zu Ende, und Beben und Sorgen hören zugleich in Kurzem auf. Ich beschwöre dich, bei allen Göttern beschwör' ich dich, verlaß mich! — Ich hab' dir ja vergeben — verlange nichts mehr, denn ich bin arm, bettelarm an zärtlichen Empfindungen — trocken sind meine Augen, ich hab' keine Thränen mehr. Geh', geh', verlaß' mich!

Timandra (für sich). Es ist umsonst! — (laut.) Bei diesen Thränen — bei der Tugend, die mir durch dich wieder heilig worden ist, schwöre ich und recke meine Hand zum Himmel empor: Timandra wird Timon nicht überleben: Ja, du findest mich wieder, besser als du mich in dieser Welt gekannt hast!

Timon. So sehen wir uns bald jenseits des Grabes wieder! — Leb' wohl!

Timandra. Timon, leb'! o lebe für deine Timandra und dein Vaterland!

Timon. Geh' und sage meinen Bekannten und dem Senat, du habest mich dem Tode nah' gesehen. Timon, ihr Raub, sei nicht mehr.

Timandra. Sie haben alle ihr Unrecht eingesehen; von Reue und Beschämung durchdrungen, wird der Senat zu dir kommen, dich zu bitten, du möchtest als Freund nach Athen zurückkehren. Das ist beschlossen.

Timon. Ha, die gutherzigen Leute! O! sie sind schlaue Mörder! die tödtliche Wunde ist fein und schwer aufzufinden, die bitterer Undank geschlagen hat; darum sagen sie, ich sei gar nicht verwundet. Aber der Himmel verwirft ihre Ausflüchte und sieht in meinem Herzen den vergifteten Pfeil, von dem es eitert.

Timandra. Brich! brich, mein Herz!

Timon. Weine nicht über mich, mein Kind! Tod ist meine Genesung — Leben meine Krankheit! — Leb' wohl! wir sehen uns ja bald jenseits des Grabes wieder — bis dahin vermeide das Menschen-Geschlecht, es taugt nichts; ihre Verheißungen von Treue, Freundschaft und Liebe sind Lügen, falsche Schwüre! — Leb' für dich und die Götter allein — der beschattende Himmel nehme dich in seinen Schutz! Mit diesem Segen entlass' ich dich. Verweile nicht, ich möchte dir sonst fluchen! Leb' wohl!

Timandra (geht höchst traurig ab und wirft verzweifelte Blicke auf Timon zurück). O ihr Götter!

Timon. Nun, meine Lippen schließet euch und macht euren Verwünschungen

ein Ende. Pest und Verderben vollende, was ihr vergessen habt. — Gräber allein seien der Menschen Arbeit, Tod ihr Gewinn! — Sonne, verbirg deine Strahlen, Timon hat seinen Lauf vollendet! Erde und ewige Nacht hüllt mich ein und gebt mir Ruhe! (er geht in die Höhle ab.)

(Man hört einen kriegerischen Marsch von Trommeln begleitet.)

Siebenter Auftritt.

Alcibiades tritt mit seinem Kriegsheer auf. Flavius begleitet ihn.

Flavius. Umsonst, tapferer Alcibiades! Ich komme soeben von ihm; ihr werdet Timon nicht mehr sprechen; er lebt nur noch für sich (wenn er noch lebt!) und ist todt für die Menschheit. Er leidet keinen Menschen um sich — umsonst! er ist verloren.

Alcibiades. Führ' mich zu seiner Höhle; ich will sein Gemüth besänftigen, indem ich ihm mein Vorhaben, ihn zu rächen, entdecke. Umstände und Kummer haben ihm den Menschenhaß gegeben — ich will ihn heilen. Führe mich zu ihm!

Flavius. Folgt mir; hier ist die Höhle. (Er führt ihn hin.)

Alcibiades. Timon! Timon! — — Keine Antwort? Timon, gieb Alcibiades Antwort! — Keine? — (Er tritt einen Schritt näher zu Höhle.) Was ist das? — (will hinein gehen, fährt erschrocken zurück.) Timon todt? (zu den Soldaten.) O laßt uns seine edle Hülle diesem scheußlichen Aufenthalt entreißen! (Einige Soldaten gehen in die Höhle.) Allmächtige Götter! Timon! todt! in welcher schreckbaren Gestalt — in seinem Blute! entsetzliches Opfer falscher Treue und Freundschaft! (Sie bringen den Leichnam auf ihren Schildern heraus und legen ihn mit denselben vor der Höhle nieder.)

Flavius (er eilt hin und kniet vor dem Leichnam nieder). Er ist todt? Er ist's, der Edelste, Beste unter den Menschen! (erblickt die Schrift im Felsen.) O! — Seht hier — seht, was auf diesem Stein eingegraben ist. Er hat es selbst geschrieben — seine eigne Grabschrift.

Alcibiades (indem er für sich liest). Ich will diese Worte auf meine Schreibtafel zeichnen. (Er schreibt die Grabschrift ab.) — Hört, hört Timons letzte Worte! hört und zerfließt alle für Wehmuth in Thränen! (Er liest die Grabschrift aus seiner Schreibtafel.) «Hier liegt ein unglücklicher Leichnam, verlassen von einer unglücklichen Seele. Verderben über alle Bösewichter! Hier liegt Timon, der alle Menschen haßte. Geh' vorbei — fluch' ihm! verweile nicht hier!» — Armer, unglücklicher Timon! Diese Worte drücken die letzten Bewegungen seiner Seele wohl aus. — Unglücklicher Timon! obgleich du unser menschliches Mitleid, unsere Thränen verschmähest, die der kargen Natur entfallen, so lehrte dich doch ein edler Stolz, ewig auf dein niedriges Grab weinen zu lassen! — Wohlan, laßt uns seine Fehler vergessen! — Er war ein edler, tapferer Mann! Der edle, tapfere Timon ist todt — sein Gedächtniß sei unsre Sorge, ihn zu rächen, seine falschen Freunde zu züchtigen, unsre Pflicht! — Soldaten, laßt uns seinen Leichnam nach Athen in seiner Väter Gruft bringen; unsre Schwerter sollen uns den Weg dazu bahnen! Seiner falschen Freunde Blut ströme zum Opfer auf sein Grab! — Rührt die Trommeln! fort!

(Der Vorhang fällt.)

Ende.

Einige von Shakespeare's Kammerfrauen.

(Vortrag gehalten auf der 129. Versammlung der
New Shakespeare-Society, London, Freitag den 9. Dezember 1887.)

Von

Miss Grace Latham.*)

Kammermädchen, das Fräulein ruft. (Was Ihr wollt. I, 5.)
Wie die Frau, so die Magd. (Altes Sprichwort.)

Wir sind zu sehr daran gewöhnt, beim Studium Shakespeare's unser Augenmerk nur auf die Hauptpersonen der einzelnen Stücke zu richten. Im Kaufmann von Venedig zum Beispiel nehmen Portia, Shylock und vielleicht auch Antonio unser Interesse gefangen, und die untergeordneten Charaktere sind für die Meisten nichts als Marionetten, welche nur auf der Scene erscheinen, um den Hauptpersonen als Folie zu dienen. So geht uns manches Goldkorn aus dem großen Schatze des Dichters verloren.

Es giebt nun viele sehr kurze Rollen, welche mit kräftigen Strichen, aber nur oberflächlich gezeichnet sind; wenn wir an die nähere Betrachtung derselben herangehn, so ist es zweckmäßiger, sie nicht einzeln und nur in Verbindung mit dem Stücke zu studieren, in dem sie vorkommen, sondern in Beziehung mit ähnlichen Charakteren in andern Stücken.

So könnten die Narren, die Bedienten, die Tagelöhner in Gruppen zusammengefaßt werden, in denen jedes Glied zur Erläuterung und zum Verständniß der andern beitragen würde; und auch viele von

---

*) Uebersetzt mit Genehmigung der Verfasserin.

den Kammerfrauen, von denen einige hier besprochen werden sollen, können besser als Klasse ins Auge gefaßt werden. Zwei von ihnen werden nur erwähnt werden; ihre Rollen sind so ausgearbeitet, daß sie eine besondere Besprechung und Prüfung verlangen: es sind Helena, in Ende gut, Alles gut, und Emilia, im Othello.

Shakespeare's Kammerfrauen sind zu trennen in Frauen von guter Familie und in Dienerinnen. Während des Mittelalters war es Sitte, heranwachsende junge Mädchen in die Familie einer höher gestellten Dame zu senden, wo sie in allen Regeln des Anstandes und der Sitte unterwiesen wurden. Sie dienten der Dame dagegen als Gesellschafterinnen und machten sich im Hause nützlich. Für ihren Unterhalt mußten sie außerdem eine beträchtliche Summe bezahlen.

In den *Paston Letters* findet sich eine darauf bezügliche Stelle. Am 28. Januar 1457 schreibt Agnes Paston an ihre Tochter Elisabeth, die sich im Hause der Lady Pole aufhält, sie müsse sich hefleißigen, zu arbeiten, wie andere anständige junge Mädchen auch, wodurch sie sich im Leben forthelfen könne. Ferner solle sie an Lady Pole 26 Shilling und 8 Pence für ihre Pension bezahlen.

Nach Shakespeare's Stücken zu urtheilen, scheint diese Sitte bis zu Elisabeth's Zeit fortbestanden zu haben. Bei ihrer plötzlichen Abreise nach Cypern erhält Desdemona in der Eile Iago's Frau Emilia zur Begleiterin. Diese, obwohl sie verheirathet ist, fungiert als Kammerfrau; denn in der 1. Scene des III. Akts sagt Cassio zu seinem Boten: „Wenn die Gesellschaftsdame deiner Gebieterin schon munter ist, sag' ihr, hier sei ein gewisser Cassio, der sie um die Vergünstigung eines kurzen Gesprächs bitte.“ In der Nacht der Katastrophe hilft sie ihrer Herrin beim Entkleiden und erhält von dieser den Befehl, ihr Bett mit ihrem Brauttuche zu bedecken.

Helena ist von so guter Herkunft, daß die Gräfin ihre Liebe zu Bertram stillschweigend unterstützt, dadurch, daß sie dieselbe an den Hof, wo er sich aufhält, sendet; Margarethe und Ursula dienen der Tochter des Gouverneurs von Messina und verkehren mit ihr und den Herren der Familie auf gleichem Fuße.

Die Frauen sind also ganz und gar verschieden von der Soubrette der heutigen Bühne oder der Kammerjungfer des vorigen Jahrhunderts, welche beide aus der dienenden Klasse hervorgegangen sind, deren Mitglieder zu Shakespeare's Zeit weit roher und unge-

bildeter als irgend eine seiner Kammerfrauen waren. In seiner Frau Hurtig aus den Lustigen Weibern von Windsor sehen wir ein verfeinertes Exemplar jener Klasse.

Lucetta. Die erste der Shakespeare'schen Kammerfrauen, von der wir sprechen wollen, ist die Dienerin der Julia, der Geliebten des Proteus, in den Beiden Veronesern. Sie entspricht noch am meisten unserer Vorstellung von einem Kammermädchen. Nicht etwa, daß wir etwas über ihre Herkunft erfahren; aber ihr Benehmen hat nicht die Offenheit, die wir als eine Folge guter Erziehung zu betrachten gewöhnt sind, und ihre Handlungsweise kann beinahe hinterlistig genannt werden. Auch Julia scheint von geringerem Stande zu sein als die Herrinnen anderer Kammerfrauen; denn ihr fehlt die Würde, welche wir sonst bei Damen von hoher gesellschaftlicher Stellung finden, so launisch und excentrisch sie auch im übrigen sein mögen, und es ist jedenfalls auffallend, daß im Gegensatz zu Shakespeare's anderen Heldinnen uns nichts über ihre Herkunft und ihren Rang gesagt wird. Sie spricht von ihren liegenden Gütern, war also vielleicht so etwas wie eine reiche Erbin; in Folge dessen wurde sie verwöhnt und verdorben und ist aufbrausend und launenhaft. Bald hält sie ihr Kammermädchen auf Armeslänge von sich, bald behandelt sie dasselbe mit übertriebener Vertraulichkeit. Keine stolze unabhängige Seele hätte es auch nur eine Woche lang bei ihr ausgehalten; so ist also Lucetta feige und kriechend, bringt ihre Meinungen nur unter vielen Entschuldigungen vor und nimmt die Freundlichkeit ihrer Herrin mit dem Bewußtsein der großen Herablassung und Gnade derselben entgegen. Sie schmeichelt Julia auf versteckte Weise durch Herabsetzung ihrer eignen Person und versucht sie durch Andeutungen und hingeworfene Worte zu leiten und zu beeinflussen. Als sie zuerst auftreten, sind sie augenscheinlich der Gegenwart älterer Personen entschlüpft, so daß Julia sich in jenen vertraulichen Gesprächen über Liebe und Liebhaber ergehn kann, an denen junge Mädchen stets so großes Gefallen finden.

> Jetzt sprich, Lucetta, denn wir sind allein,
> Du räthst, ich soll mein Herz der Lieb' eröffnen?

Nicht etwa, daß sie sich Raths erholen will, denn sie hat sich schon vollständig entschieden; Lucetta weiß das auch sehr wohl; ihre Antwort ist trotz der Vertraulichkeit, mit welcher sie angeredet wurde, so vorsichtig und gewunden, daß wir sofort erkennen, sie

fühle sich weder ihrer Herrin gleichberechtigt, noch fest in deren Gunst sitzend.

> Ja, Fräulein, schließt Ihr's der Vernunft nicht zu.

Julia fragt sie dann, welchen von ihren Freiern sie wohl für den würdigsten halte, und Lucetta antwortet:

> Ich bitt' Euch, nennt sie mir, so sag' ich Euch
> Nach schwacher, schlichter Einsicht meine Meinung.

Während der ganzen Scene zeigt sie eine gezwungne Demuth, wie sie nur von jemand herrühren kann, welcher genau weiß, daß er tiefer steht als die mit ihm sprechende Person. Ihr Ton ist so demuthsvoll bescheiden, daß man merkt, sie hält ihre Stellung für schwankend und unsicher; nicht der eines Mädchens, welches in einem gewissen Alter ganz naturgemäß in ein fremdes Haus geht, um daselbst zu helfen und zu lernen. Als sie ihre Meinung über Proteus abgeben soll, ruft sie aus:

> Verzeiht, mein Fräulein, denn ich muß mich schämen.
> Glaubt Ihr, daß ich Unwürd'ge schätzen kann
> Solch anmuthvollen, edlen jungen Mann?

Sie spricht zu seinen Gunsten, beginnt aber mit äußerster Zurückhaltung, als ob sie sich zu kompromittieren fürchtete. Der einzige Grund, den sie für ihre Bevorzugung seiner Person angeben will, ist der folgende:

> Kein andrer ist's, als eines Weibes Grund:
> Er scheint mir so, nur weil er mir so scheint.

Sie will die Verantwortlichkeit nicht auf sich nehmen, Julien zur Liebe zu rathen. „Ja, glaubt Ihr nicht die Liebe weggeworfen“, ist alles, was sie sagt. Sie fürchtet ihre Herrin und giebt ihr nur solche Rathschläge, von denen sie glaubt, Julia höre sie gern; den Brief, nach dem, wie sie weiß, das Fräulein schmachtet, übergiebt sie ihr mit vielen Entschuldigungen.

Ein so vorsichtiger und fast feiger Charakter paßt nun allerdings nicht zu der heftigen, heißblütigen Julia. Diese wird böse und besteht unter Androhung augenblicklicher Entlassung darauf, daß Lucetta den Brief zurückgiebt. Doch scheint es ihr damit nicht gerade Ernst zu sein.

> Nein sagt ein Mädchen, weil's die Sitte will,
> Und wünscht, daß es der Frager deut' als ja.

Mit dem Scharfsinn jemandes, welcher seinen Vortheil darin findet, Andere zu beobachten und ihnen zu Willen zu sein, erkennt Lucetta aber sofort, daß sie nur weggeschickt worden ist, weil

ihre überrumpelte Herrin „sich besinnen“ will. Das Resultat dieses „Sichbesinnens“ ist die Zurückrufung des Kammermädchens; aber noch kann sich Julia nicht überwinden, nach dem Briefe zu fragen, und Lucetta, welche den Brief ihrer launenhaften Gebieterin in die Hände spielen will, ohne offen davon zu sprechen, bringt geschickt die Rede darauf, indem sie das Blatt fallen läßt.

Nun folgt ein Geplänkel von Kreuz- und Querfragen und verkehrten Antworten. Jede ist überrascht, daß die Andere weiß, was in ihr vorgeht; aber sie sprechen fortwährend in Räthseln, Julia aus falscher Bescheidenheit, Lucetta aus Furcht vor Schelte, vielleicht vor mehr, denn zu Shakespeare's Zeit ließen die Damen ihre Dienstleute nicht nur die Zungen, sondern auch die Hände fühlen. Es hört sich fast so an, als ob Lucetta fürchte, beschuldigt zu werden, daß sie selbst nach Proteus' Liebe trachte, so eifrig leugnet sie jedes persönliche Interesse an ihm.

Julia. Und ist das Blatt denn nichts?
Lucetta. Nichts, was mich angeht.

Sie betheuert, daß ihre Stellung zu niedrig sei, als daß sie an ihn denken könne: „Er ist für mich zu hoch.“ Aber all' ihre Vorsicht bewahrt sie nicht davor, zum zweiten Mal unfreundlich entlassen zu werden; aber anstatt darüber empört zu sein, wie sie es bei einer mehr gleich stehenden Dame wohl gewesen wäre, fügt sie sich wie gewöhnlich in Julia's Launen und meint beim Abgehn:

Sie treibt es weit; doch wär's ihr wohl am liebsten,
Würd' sie durch einen zweiten Brief geärgert.

So wie Julia den Brief in ihren Fingern hat, reißt sie ihn zu Lucetta's Erbauung in Stücke; sobald sie dann aber allein ist, legt sie die Stücke zu ihrer eignen Erbauung wieder zusammen. Während sie noch damit beschäftigt ist, kehrt Lucetta zurück, um sie zum Essen zu rufen. Julia will hinweg; sie läßt die zerrissenen Fetzen auf der Erde liegen, aber ihre vorsichtige Zofe hebt sie auf; verwahrt sie sogar, trotz ihrer Furcht vor Julia, deren Eltern der Heirath ebenso entgegen waren wie die des Proteus, so daß, wenn man den Brief gefunden hätte, der Ueberbringer desselben die schwerste Ungnade riskierte. Als Lucetta nun ihre Herrin in ihrer Gewalt hat, ruft sie mit versteckter feiger Drohung:

Ja, sagt nur immer, was Ihr meint zu seh'n.
Auch ich seh' klar, denkt Ihr auch, ich sei blind.

.Wenn wir dann Lucetta wiedersehen, braucht Julia ihre Hilfe und ihr Mitgefühl und ist in Folge dessen verhältnißmäßig freundlich zu der Aermsten, ja, sie ist jetzt viel zu vertraulich, wie sie vorher ungerecht und hart war.

Juliens Benehmen ist in der That derartig, daß man versucht ist zu glauben, dem Dichter habe bei der Rolle eine reiche Kaufmannserbin vorgeschwebt, die nicht von Kindheit auf an Bedienung gewöhnt war und nun bei wachsendem Reichthum sich ein Kammermädchen hält, lediglich um den Vornehmen nachzuäffen, aber ohne zu wissen, wie sie dieselbe behandeln soll. Anstatt ein armes Mädchen aus guter Familie für diese Stellung zu wählen, wie Overreach in Massinger's Drama „Eine neue Art alte Schulden zu bezahlen“ es für seine Tochter Margarethe thut, hat sie vielleicht die Tochter irgend eines armen Schreibers in ihres Vaters Speicher sich ausgesucht.

Die Beiden Veroneser ist eins von Shakespeare's frühen Stücken (Dowden giebt 1592—93 als Entstehungszeit an); es ist nicht wahrscheinlich, daß der Dichter damals schon Gelegenheit gehabt hätte, Damen von hohem Range und guter Erziehung zu beobachten.

Doch um wieder von Julia zu reden, Proteus ist nach Mailand gegangen und kein Brief kommt von ihm an. Das leidenschaftliche, verwöhnte Mädchen hat nicht Geduld genug, die Trennung zu ertragen und beschließt, ihn aufzusuchen. Wie gewöhnlich, wenn sie zu etwas entschlossen ist, fragt sie Lucetta um Rath, welche diesmal ihr, so weit es geht, dringend abräth, ihren Plan auszuführen; denn sie sieht ein, wie thöricht es ist, der Sitte und Vernunft derartig ins Gesicht zu schlagen. Als aber kein Argument verfangen will, deutet sie an, daß Proteus schwerlich sich darüber freuen würde, so von ihr verfolgt zu werden. Nichts jedoch macht Eindruck; Julien ist noch nicht der mindeste Zweifel an ihres Geliebten Aufrichtigkeit gekommen. Es ist charakteristisch für ihre starrköpfige Natur, daß sie nicht nur trotz Lucetta's Widerspruch ihren Plan ausführt, sondern daß sie auch die einzige Shakespeareische Frauengestalt ist, welche männliche Kleidung ohne zwingenden Grund anlegt. Portia thut es, weil es sich um Tod und Leben handelt; Viola, Rosalinde, Imogen, weil sie in ihrer Verlassenheit dadurch bessern Schutz zu finden hoffen; die eigensinnige Julia, um ihren unvernünftigen Willen durchzusetzen. Lucetta mißbilligt ihr Vorhaben aufs stärkste; doch wie alle *schwachen* Naturen unterstützt sie schließlich den stärkeren Cha-

rakter, und wir verlassen sie, wie sie die Pagenkleidung rüsten will, in welcher ihre Gebieterin zu Proteus zu fliehen beabsichtigt.

Nerissa. Wir wenden uns jetzt zu Nerissa, einem Kammermädchen ganz anderer Art. Ihre Herrin Portia ist reich, vornehm und liebenswürdig; Edelleute und Fürsten kommen aus allen Theilen der Welt, um ihr zu huldigen; sie führt einen großen Hausstand, in welchem sie als Gebieterin herrscht: aber Portia zeigt keine Spur von Hochmuth, Nerissa keine Spur von knechtischer Unterwürfigkeit. Wirkliche Freundschaft besteht zwischen ihnen, obgleich weniger Vertraulichkeit als zwischen Julia und Lucetta, und Portia gebietet auf Grund ihres festen, vornehmen Charakters, ohne ihr Recht auf einen Gehorsam besonders geltend zu machen, welchen ihr zu verweigern der verständigen Nerissa gar nicht in den Sinn kommt. Julia versucht ihre Stellung durch Unterdrückung ihrer Untergebenen zu befestigen; Portia dagegen ist ihrer Würde zu sicher, als daß sie überhaupt daran denken sollte, dieselbe zu stützen. Und wenn sie mit ihrer Zofe nicht vertraulich verkehrt, so geschieht es, weil es ihre Gewohnheit (und die vieler hochstehender Personen) nicht ist, überhaupt mit jemand intim zu verkehren. Die beiden Kammermädchen passen nicht nur vorzüglich zu ihren Herrinnen, sondern sie sind zum großen Theil sogar von diesen gemodelt worden. Lucetta ist von Natur feige, und die Behandlung, die sie erfährt, trägt natürlich dazu bei, diese Anlage zu vergrößern. Sie fürchtet ihre Herrin und schmeichelt ihr, und versucht sie zu beeinflussen, ohne daß diese es merkt. Die klarblickende und charaktervolle Nerissa hat dagegen Gelegenheit gehabt, sich selbständig zu entwickeln und ist eher derb und rücksichtlos geworden; ihr nüchterner Verstand ist die größte Wohlthat für Portia's romantisch veranlagte Natur. Sie sind schon seit geraumer Zeit Freundinnen und Gespielinnen; denn Nerissa erinnert sich der Personen, welche noch zu Lebzeiten von Portia's Vater das Haus besuchten, und scheint schon damals ihrer Herrin Zuneigung für einen von ihnen in Erwägung gezogen zu haben.

Bei ihrem ersten Auftreten im Stück ist Portia ihrer Sorgen und der Ungewißheit ihres Schicksals müde; sie erklärt, daß sie „der Welt überdrüssig“ sei, und Nerissa bemerkt mit hausbackner Nüchternheit: „Ihr würdet es sein, bestes Fräulein, wenn Euer Ungemach in eben so reichem Maße wäre als Euer gutes Glück ist.“ Sie hat wahrscheinlich mehr als Portia vom Unglück kennen gelernt; mit derber Aufrichtigkeit fährt sie fort: „Und doch, nach

allem, was ich sehe, sind die eben so krank, die sich mit allzuviel überladen, als die bei nichts darben." Sie schließt mit einer moralischen Betrachtung, wie sie Leute von gesundem Menschenverstand und wenig Phantasie lieben: „Es ist also kein mittelmäßiges Loos, im Mittelstande zu sein. Ueberfluß kommt eher zu grauen Haaren, aber Auskommen lebt länger." Wahrscheinlich besaß Nerissa ein bescheidnes Vermögen.

Portia fühlt sich durch die Offenheit ihrer Freundin nicht verletzt; nur erwägt sie die andre Seite der Frage, die außerordentliche Schwierigkeit, allgemeine Grundsätze auf unsre eigne Person anzuwenden, und dann wendet sie sich wieder zu der Frage, die sie beständig quält: „Ist es nicht hart, daß ich nicht Einen wählen und doch Keinen ausschlagen darf?" Nerissa tröstet und beruhigt sie dadurch, daß sie sagt, die Weisheit ihres verstorbnen Vaters habe nur deshalb die Kästchenwahl ersonnen, um ihr eine glückliche Ehe zu bereiten. Dies Argument enthält nicht den Schatten eines vernünftigen Grundes, aber sie glaubt thatsächlich daran, denn ihre eigene Zukunft wird in derselben Weise entschieden. Sie braucht allerdings die Kästchen nicht, um den Werth oder Unwerth ihrer Liebhaber zu prüfen, sondern nur wie einen Talisman, der ihr Glück bringen soll; und in der That, als Bassanio Portia für sich selbst gewinnt, verschafft er unbewußt auch seinem Freunde ein Weib in Nerissa. Diese ist also ein ganz klein wenig abergläubisch. Ihr Ideenkreis beschränkt sich zwar auf die gewöhnlichen Erscheinungen des täglichen Lebens; aber das, was sie zu erfassen im Stande ist, sieht sie mit außerordentlicher Klarheit. Da sie ihrer Herrin trübe Gemüthsstimmung aufzuheitern bemüht ist, fragt sie, wie groß denn ihre Neigung zu den einzelnen Freiern sei, und hört, wie sie es erwartet hat, daß Portia's Gefühle zwischen Gleichgültigkeit und Abneigung schwanken. Mit triumphierender Freude erzählt sie ihr, daß die Freier, anstatt dem Gottesgerichte der Kästchenwahl und der Möglichkeit des Mißlingens sich auszusetzen, beschlossen haben, ihre Werbung aufzugeben, und Portia, deren Vertrauen in die Weisheit ihres Vaters wieder völlig hergestellt ist, macht sich freudig bereit, förmlichen Abschied von ihnen zu nehmen.

Nun fragt aber Nerissa, welche die Herzensneigung ihrer Gebieterin gern ergründen möchte, ob sie sich eines Venetianers erinnere, der bei ihres Vaters Lebzeiten in Gesellschaft des Marquis *von Montferrat* auf's Schloß gekommen sei. Die zurückhaltende

Portia, welche auf eine direkte Frage hin ihre Liebe nicht verrathen hätte, geht in die Falle und ruft eifrig aus: „Ja, ja, es war Bassanio." Ihr Instinkt sagt ihr, daß sie sich dadurch selbst verrathe, und sie fügt kühler hinzu: „So, denke ich, nannte er sich." Nerissa möchte gern noch mehr erfahren und meint diskret, „von allen Männern, die meine thörichten Augen jemals erblickt haben, war er einer schönen Frau am meisten werth". Portia fühlt, daß sie ihr Geheimniß schon preisgegeben hat; sie vertraut ihrer alten Freundin aber völlig und erwidert mit ruhiger Anmuth: „Ich erinnere mich seiner wohl und erinnere mich, daß er dein Lob verdient." Wie verschieden ist das von Juliens falscher Bescheidenheit und gesuchter Zurückhaltung, und von Lucetta's beständiger Beobachtung der Angelegenheiten ihrer Herrin!

Nerissa interessiert sich außerordentlich für Bassanio's Rückkehr; als sie von der Ankunft eines neuen Freiers hört, ruft sie aus: „Bassanio, Herr der Herzen, laß es sein!" Und doch war sie nicht in Bassanio verliebt, noch geschah es lediglich aus Besorgniß um Portia's Glück. Die Erklärung ihres Benehmens finden wir in dem lebhaften Wunsche von Bassanio's Freund, Gratiano, mit diesem nach Belmont zu gehen. Er läßt sich nicht abweisen; er verlangt die Gewährung seiner Bitte als eine besondere Gunst. Bassanio ist nicht zu sehr erbaut davon; er fürchtet, sein „flücht'ger Geist" könnte ihm bei der schönen Portia Ungelegenheiten bereiten. Gratiano verspricht bereitwilligst alles und jedes, um nur mitzukommen, und als er mitten im fröhlichen Gelage, im heitersten Maskenscherz hört, daß der Wind günstig steht, läßt er alles auf der Stelle im Stich, um sich schleunigst an Bord zu begeben.

Offenbar hat Gratiano, wie er sagt, „die Dienerin gesehen" und sie ihn, als Bassanio seiner Zeit Portia zum ersten Mal gegenübertrat. Seine burschikose Art und seine drollige Auffassung von Welt und Menschen gefielen ihr, und ihr heller Verstand entzückte ihn. Die Partie war auch gar nicht so ungleich, wie es auf den ersten Blick scheint. Er war einer der jungen Herren aus guter Familie, welche, wie es damals Sitte war, zum Gefolge eines Fürsten oder Edelmanns gehörten, und hatte sich Bassanio angeschlossen, dem er als Begleiter und Genosse diente. Nerissa stand ihm höchstwahrscheinlich an Geburt gleich; sie wird zwar Portia's Dienerin genannt, aber das will nichts sagen; Maria, welche ausdrücklich als Olivia's Kammerfrau bezeichnet wird, wird ebenso genannt.

Portia ist die stärkere Natur von beiden und lenkt Nerissa

nach ihrem Belieben. Die Fahrt nach Venedig, um Antonio's Leben zu retten, motiviert sie mit so überraschenden Erklärungen, daß dieselben sie wohl von der Reise hätten zurückhalten können. Aber das Kammermädchen hat volles Vertrauen in die Einsicht ihrer Herrin, folgt ihrer Leitung und ahmt all ihre Worte und Handlungen nach, wobei sie gewöhnlich ein wenn auch treues, doch immerhin vergröbertes Konterfei ihrer Gebieterin liefert. Wir bemerken dies namentlich, als sie Gratiano ausschilt, weil er gewünscht hat, sie wäre todt, damit ihre Gebete im Himmel das Herz des rachsüchtigen Juden erweichten.

Nur wenn Portia's Geist sich ins Reich des Idealen aufschwingt, muß Nerissa zurückbleiben, denn Phantasie geht ihr vollständig ab. Als Portia froh nach Hause kehrt, ihr Herz geschwellt bei dem Gedanken an die große That, die sie vollbracht, an das Glück, das sie ihrem Gatten dadurch bereitet, sagt sie:

Das Licht, das wir da sehen, brennt im Saal.
Wie weit die kleine Kerze Schimmer wirft!
So scheint die gute That in arger Welt.

Nerissa antwortet nur verständnißlos: „Da der Mond schien, sah'n wir die Kerze nicht“, und meint verwundert: „Es sind die Musikanten Eures Hauses“, als Portia sich enthusiastisch über das liebliche Spiel äußert. Die lebhafte Natur der letzteren und ihr feines Gefühl für echte Schönheit lassen sie in der erhebenden Stunde der Heimkehr entzückt auf alles achten, was ihr sonst nur als selbstverständlich und als ihrer Stellung gebührend vorkam. Nerissa's Verständniß sieht jedoch nichts Besseres oder Schlechteres als gewöhnlich, und sie geht auf die Reden ihrer in Seligkeit schwelgenden Herrin vom Glück ihrer Ehe mit dem geliebten Gatten nicht weiter ein.

In dem Streit um die Ringe aber wiederholt Nerissa alle Worte ihrer Herrin, und beide beginnen ihre Ehe damit, daß sie ihren Männern eine heilsame Angst vor sich einflößen — bei zwei so wilden Gesellen vielleicht gar kein so unweises Unternehmen. Und da beide Frauen verständig genug sind, den Scherz nicht zu weit zu treiben, verlassen wir sie in der Hoffnung, daß Beiden, Bassanio wie Gratiano, des Lebens ungemischte Freude so weit als möglich zu Theil werden wird.

Maria. Nerissa und Lucetta haben nur wenig Einfluß auf die Handlung der Stücke, in denen sie auftreten; aber obwohl *Maria's Rolle* in Was Ihr wollt nur sehr kurz ist, macht sie

doch wegen ihrer Wichtigkeit für die Nebenhandlung einen bedeutenden Eindruck auf uns. Daraus folgt, daß wir diese Rolle in Verbindung mit einem großen Theil des Stückes selbst besprechen müssen, und wir beginnen mit einer kurzen Schilderung der Umstände und Thatsachen, welche so zu sagen seinen Hintergrund bilden.

Im sechzehnten Jahrhundert war der Haushalt der Großen von einer Menge Schmarotzer angefüllt, von denen einige die Stellung von Dienern, andere die von Begleitern oder Gefolgsleuten einnahmen, und die wegen ihres wüsten Gebahrens in und außer dem Hause unrühmlich bekannt waren. Selbst eine starke Hand vermochte sie kaum zu zügeln, und bei einer schwachen Frau wie Olivia mochte das wohl geradezu unmöglich sein.

Sie ist eine illyrische Gräfin, von so hohem Range, daß der Herzog Orsino selbst es nicht verschmäht, sich um sie zu bewerben. Sie hat vor kurzem erst ihren Vater, dann einen zärtlich geliebten Bruder verloren. Ihrer natürlichen Beschützer beraubt, wird sie von armen Schluckern wegen ihres Geldes als gute Beute angesehen, und ihr großer Hausstand geräth mehr und mehr in Unordnung, weil eine feste Hand fehlt, die ihn leiten könnte. Sie selbst versinkt in Trauer und bleibt taub gegen alle Werbungen. Welcher Gegensatz zu Portia, welche ihr Haus in jener leichten mühelosen Weise regiert, die Energie und Kraft verräth!

Der Haushofmeister Malvolio thut sein Bestes, um Ordnung zu schaffen und zieht sich dadurch natürlich vielen Haß zu; aber er ist taktlos und eingebildet, beansprucht zwar Achtung, aber besitzt nicht die Fähigkeit, sich Respekt und Gehorsam zu verschaffen; während die Unzufriedenen von Olivia's Oheim, Junker Tobias von Rülp, einem fidelen Trunkenbold, geführt werden, welcher sich kraft seiner verwandtschaftlichen Rechte bei ihr häuslich eingerichtet hat.

Wie andere große Damen, besitzt Olivia ein Kammermädchen, ein zierliches, schön gebautes Persönchen, Namens Maria. Es besteht aber keine Vertraulichkeit zwischen ihnen. Olivia besitzt weder Würde noch Charakterstärke genug, um herablassend zu sein, ohne sich in ihrer Stellung etwas zu vergeben. Hätte sie die Dienerin zur Freundin gemacht, so hätte sie aufhören müssen, Herrin zu sein. So wird Maria in einer gewissen Entfernung gehalten; sie muß bei dem Besuche eines Fremden neben dem Stuhl ihrer Gebieterin stehen, aber es findet keine Unterhaltung zwischen

ihr und Olivia statt; letztere ist zwar zu gütig, um sie schlecht zu behandeln, aber überläßt es ihr, unter den Mitgliedern des geräuschvollen Hausstandes sich ihren Verkehr zu wählen.

Vor dem Beginn des Stückes hat Maria mit dem Junker Tobias von Rülp Freundschaft geschlossen; er behandelt sie etwas gönnerhaft herablassend, sie liebt ihn. Aber sein Trinken und Pokulieren sind ihrem empfindsamen Gemüthe ein Greuel; denn sie sieht darin ein Haupthinderniß für eine baldige Heirath, und jeden Tag muß sie befürchten, von ihm getrennt zu werden, wenn Olivia ihn deshalb aus dem Hause wiese. Bei ihrem ersten Auftreten versucht sie vergebens, ihm ins Gewissen zn reden; er pocht auf die Schwachheit seiner Nichte und auf seine Stellung als ihr nächster Verwandter und bleibt für alle Vorstellungen unzugänglich. Dagegen murrt er über Olivia's beständige Weigerung, Besuche zu empfangen, was ihn hindert, seinem Freunde Junker Christoph von Bleichenwang noch ferner Hoffnungen auf ihre Hand zu machen, während er ihm die Taschen leert. Da Maria fürchtet, daß der alberne Junker bei dem jetzigen Gemüthszustande ihrer Herrin leicht die Ursache von Junker Tobias' Entfernung sein könne, und da sie über seine andauernde Hartnäckigkeit empört ist, zankt sie sich ernstlich mit ihm, und als Junker Christoph den ärgerlichen Ton ihrer Stimme hört, begrüßt er sie mit den Worten: „Gott grüß euch, schöne Zänkerin!" und sie antwortet spitz, mit einer Anspielung auf seine eignen zanksüchtigen Neigungen: „Euch ebenfalls, Herr." Von dem plötzlichen Wunsche beseelt, durch Entfaltung ihrer Reize ihre Macht über Junker Tobias zu befestigen und ihm zu zeigen, welchen Narren er zu seinem Schützling erkoren hat, zerpflückt sie zu Junker Tobias' Gaudium den armen Junker Christoph aufs unbarmherzigste und hüpft dann aus dem Zimmer. Wir sehen sie dann wieder, als der Narr, dies verhätschelte Mitglied eines Hauses der Elisabethischen Zeit, ohne Urlaub ausgewesen ist, vielleicht am Hofe, um Orsino etwas vorzusingen. Maria, von Neugierde gequält, möchte zu gerne wissen, wo er war. Der kleine Spürhund,[1]) wie Junker Tobias sie nennt, hat ein inquisitorisches Talent; aber vergebens schilt

[1]) Das „artige Kätzchen", womit Schlegel das *beagle, true-bred* wiedergiebt, bleibt hier und an einer folgenden Stelle unverständlich. Ein Spürhund ist ein kleiner, gegenwärtig auch in England immer seltner werdender Vorstehhund von *Teckelgröße, welcher* zur Hasenhetze gebraucht wird. (Anm. d. Uebers.)

sie, vergebens übertreibt sie Olivia's Ungnade; wie alle Anderen hat der Narr felsenfestes Vertrauen auf die Schwäche seiner Herrin und er bringt die Fragerin zum Schweigen mit den bedeutsamen Worten: „Nun, nur zu! Wenn Junker Tobias das Trinken lassen wollte, so wärst du so eine witzige Tochter Eva's wie eine in ganz Illyrien.“ Es ist ein Zeichen für ihren starrköpfigen Charakter, daß selbst diese versteckte Drohung sie nicht veranlaßt, den Schuldigen zu vertheidigen. In der folgenden Scene beleidigt Malvolio den Spaßmacher auf's empfindlichste dadurch, daß er seine professionellen Fähigkeiten anzweifelt, und dann kehrt Maria zurück und meldet in der ruhigen und etwas gezierten Weise, die sie in der Gegenwart ihrer Gebieterin annimmt, die Ankunft eines Boten vom Herzog.

Wir können manchmal ziemlich viel von Jemandes Charakter erfahren, wenn wir aufmerksam darauf achten, wie er (oder sie) eine Person beschreibt. Einige leiten ihren ersten Eindruck von den Kleidern her, da sie in diesen den Charakter oder den Reichthum des Betreffenden ausgeprägt finden; Andere sehen auf das Alter, auf Sauberkeit oder unordentliche Haltung, auf den Ausdruck; wieder Andere legen Werth auf das Gesicht und die äußere Erscheinung. Und während sie im Stande sind, die Punkte, die ihnen aufgefallen waren, bis in die kleinste Einzelheit zu beschreiben, haben sie wahrscheinlich nichts weiter wahrgenommen, da es ihre Gewohnheit ist, eine fremde Person nur nach ganz bestimmten Gesichtspunkten zu beurtheilen. Portia's Schilderung ihrer Freier verräth eine feine Beobachtungsgabe, aber sie bezieht sich hauptsächlich auf ihre Manieren; nur mit der Kleidung des hübschen Engländers macht sie eine Ausnahme, da dieselbe augenscheinlich zu sonderbar war, als daß sie sie hätte übersehen können. Die praktische, aber beschränktere Nerissa faßt vor allem die soziale Stellung ins Auge; sie sagt von Bassanio: „Ein Edelmann, ein Studierter und Kavalier.“ Lucetta legt Werth auf Kleidung, Nettigkeit und Auftreten, aber in der oberflächlichsten Weise: „Ein Ritter, wohlberedt und fein.“ Maria meldet: „Ein hübscher junger Mann mit einer stattlichen Begleitung.“ Ihr Geschmack ist nicht übermäßig fein (sonst würde sie nicht Gefallen an der Gesellschaft des Junkers Tobias finden), und sie liebt die Freuden und Annehmlichkeiten des Lebens. Deshalb fällt ihr Cesario's Schönheit zuerst auf, dann aber das große Gefolge, welches auf hohen gesellschaftlichen Rang hinweist. An Geburt etwas tiefer als Olivia

stehend, hofft Maria durch eine Heirath mit Junker Tobias ihre Stellung zu erhöhen und legt naturgemäß großen Werth auf Rangfragen. Olivia's leidenschaftliche Natur aber zieht vor allem das Alter und persönliche Schönheit in Betracht: „Wie ist sein Aeußerliches und seine Jahre?"

An demselben Abend kommt die mühsam zurückgehaltne Unzufriedenheit im Hause zum Ausbruch. Trotz der Ordnung, welche in dem Haushalt einer jungen alleinstehenden Frau herrschen sollte, veranstalten Junker Tobias, Junker Christoph und der Narr ein lärmendes Gelage. Der Schall dringt aber bis zu Oliviens Zimmer und diese, die nach der Unterredung mit dem falschen Cesario ihre Ruhe verloren hat, will eine solche Störung des Hausfriedens nicht länger dulden, ruft den Haushofmeister herbei und heißt ihm, die Lärmmacher aus dem Hause weisen. Maria, die immer aufpaßt, daß nur ja ihrem geliebten Junker Tobias nichts Böses passiere, schlüpft aus dem Zimmer und warnt die Uebelthäter. Der Narr ist für den Augenblick still; aber die Junker sind schon zu weit im Weingenuß vorgeschritten, als daß sie auch nur scheinbar sich beherrschen könnten. Malvolio freut sich nur zu sehr darüber, den Oheim seiner Herrin, der so oft seiner Autorität gespottet hat, mit Vorwürfen überhäufen zu können, und er entledigt sich seines Auftrages mit unendlichem Behagen. Es ist charakteristisch für die wohlbekannte Schwäche Olivia's, daß, obwohl sie die Urheberin der tadelnden Worte ist, doch das Odium für dieselben nicht auf sie selbst, sondern auf ihr Sprachrohr, den armen Malvolio, fällt, welchen die wilden Gesellen durch ihre Lieder und Gesänge verhöhnen. Malvolio zieht sich grollend zurück und läßt seinen Zorn an Maria aus, die ihr Möglichstes gethan hat, um den Sturm zu beschwichtigen. Sie wenigstens zu verdrängen, würde ihm nicht unmöglich sein.

Er läßt die Gesellschaft in feindseligster Stimmung gegen sich zurück. Jeder hat einen frischen Haß gegen ihn; er hat den Narren einen „ungesalzenen Schuft" geheißen und ihn bei Olivia in Ungnade zu setzen versucht; er hat Junker Tobias und damit auch Junker Christoph hart angelassen; er hat Maria vor dem Manne, den sie heirathen möchte, gedemüthigt; aber sie ist zu vernünftig und zu vorsichtig, um nicht einzusehen, daß eine Fortsetzung des Gelages in noch geräuschvollerer Weise als bisher, wie es die Männer beabsichtigen, Olivia zur Verzweiflung treiben und *alle, sie selbst* mit eingeschlossen, ins Verderben stürzen würde.

Außerdem hofft das kleine Fräulein, ihren eignen Vortheil in alle dem zu finden und durch eine Demüthigung Malvolio's sich die dauernde Hochachtung ihres Junker Tobias zu sichern. So bemüht sie sich denn, die allgemeine Aufregung mit sanften Worten beizulegen und ihren Racheplan auseinanderzusetzen. Mit scharfem Blick hat sie des Haushofmeisters Schwächen durchschaut; er ist „ein Mantelträger, ein gezierter Esel . . . wie er meint, so ausgefüttert mit Vollkommenheiten, daß es ein Glaubensartikel bei ihm ist, wer ihn ansieht, müsse sich in ihn verlieben; dies Laster an ihm wird meiner Rache vortrefflich zu Statten kommen". Ihr Hohn ist so schneidend und bitter, daß wir beinahe glauben könnten, er habe sich vermessen, ihr den Hof zu machen. Junker Tobias ist natürlich entzückt von der Verschwörung und der Verschwörerin. Er empfindet es als eine Auszeichnung, von ihr angebetet zu werden und rühmt sich ihrer Liebe zu Junker Christoph. Bald darauf finden wir Junker Tobias, Junker Christoph und Fabio, wahrscheinlich einen älteren Diener, den sie ins Vertrauen gezogen haben, im Garten, wo sie die Entwicklung des Spaßes abwarten wollen. Fabio's Beschwerde gegen Malvolio ist die folgende: „Er brachte mich um die Gunst des gnädigen Fräuleins wegen einer Fuchsprelle", die er auf Olivia's Besitzungen, offenbar ohne dazu ermächtigt zu sein, abgehalten hatte, denn Junker Tobias antwortet: „Ihm zum Aerger soll der Fuchs noch einmal dran". Man kann daraus ermessen, wie groß die Unordnung war, gegen welche Malvolio anzukämpfen hatte. Dann hüpft Maria herbei: „Stellt euch alle Drei hinter die Hecke: Malvolio kommt diesen Gang herunter. Er ist seit einer halben Stunde dort in der Sonne gewesen und hat seinem eignen Schatten Künste gelehrt. Gebt acht auf ihn, bei Allem was lustig ist". Vor unsrem geistigen Auge erscheint der sorgfältig gepflegte Garten mit seinen Bosquets und Alleen, und die hohe Hecke, die man durch häufiges Beschneiden künstlich verdichtet und wohl auch in phantastische Formen gebracht hat.

Malvolio gehört zu den Leuten, welche ihrem Ideal nachzueifern suchen, indem sie sich in eingebildete Vollkommenheit hüllen, „vornehme Redensarten auswendig lernen und sie in großen Brocken wieder von sich geben", herrliche Luftschlösser bauen und sich häuslich in denselben einrichten. Malvolio's augenblickliche fixe Idee besteht in dem Glauben, seine Herrin liebe ihn; er rechnet auf die Achtung, welche sie ihm, dem Chef der Haushaltung, zollt und auf gelegentliche Worte wie diese: „Wenn sie sich verlieben sollte,

müßte es jemand von seiner Statur sein". Maria ist bemüht gewesen, seine Hoffnungen zu nähren: „Maria sagte mir einmal, sie hegte eine Neigung zu mir". Dann schweift seine Phantasie zu dem Luxus und der Pracht, die ihm an Oliviens Seite zu Theil werden würden, und er verweilt mit Vorliebe bei dem Gedanken, wie Junker Tobias sich ihm fügen und seine jetzigen Dienstgenossen ihm willig gehorchen müssten. In diesem Augenblick, wo seine Seele auf das süße Gift wohl vorbereitet ist, findet er Maria's Brief. Ihr ursprünglicher Gedanke war gewesen, ihn durch eine Schilderung seiner Person zu fangen, welche gleichsam aus der Feder der liebenden Olivia stammen sollte; aber sie hat die Idee wieder fallen lassen, wahrscheinlich, weil sie sich möglicherweise dadurch in Gefahr gebracht hätte, und hat einen Brief aufgesetzt, welcher, wie sie im Nothfall mit gutem Gewissen hätte beschwören können, weder auf Malvolio noch auf seine Herrin sich bezog, in welchem sie aber mit ungemeiner Gewandtheit jede Saite berührt hat, welche nach ihrer Kenntniß ein Echo in Malvolio's Gemüth finden mußte. Sie hat sich mit ihrem Schelmenstück die größte Mühe gegeben, hat nicht nur Olivia's Hand, sondern auch ihren Satzbau nachgeahmt und ihre „Lucretia", ihr Lieblingspetschaft, benutzt. Um sich vor dem Verdacht zu schützen, an den Haushofmeister geschrieben zu haben, hat sie die Buchstaben seines Namens umgestellt, denn sie weiß, er wird sie schon selbst in die richtige Ordnung bringen; und sie räth ihm, gerade das zu thun, was ihn bisher so unbeliebt gemacht und seiner Herrin am meisten mißfallen hat. Malvolio geht vollständig in die Falle und eilt, seinen Gehorsam zu zeigen, und Maria kommt zurück, empfängt den Beifall ihrer Mitverschworenen und führt sie hinweg, damit sie auch den nächsten Akt des Dramas beobachten können. In seinem Entzücken hat Junker Tobias ganz seine sonstige Vorsicht und Zurückhaltung vergessen, und wir sehen, daß Maria das so sorgfältig eingefädelte Spiel wahrscheinlich gewinnen wird.

Dann geht sie daran, das Komplott zu vervollständigen, indem sie Olivia räth, jemand bei der Hand zu haben, da der Haushofmeister „gewiß besessen" sei. Keiner versteht besser als Maria die Kunst, Andere durch hingeworfene Anspielungen zu beeinflussen; sie reizt Malvolio durch geschickte Bemerkungen, seine Tollheit thatsächlich zu zeigen. Ihre Herrin ist aufrichtig betrübt darüber und trägt Maria auf, gut nach ihm zu sehen. Sie fasst diesen Befehl so auf, als ob sie ihn einschließen und als wirklich Wahn-

sinnigen behandeln lassen solle, während sie zum unendlichen Gaudium der Zuhörer ihn durch schlaue Anspielungen auf ihre Herrin veranlaßt, seine Rolle weiter zu spielen. Als er wüthend abgeht, will sie hinter ihm her, „damit der Einfall nicht Luft kriegt und verfliegt“; aber sie werden durch Junker Christoph unterbrochen, der seine Herausforderung an Viola seinem Freunde zur Begutachtung vorlegen will. Maria hört zu und giebt ihnen eine Gelegenheit an, wo der Brief am besten übergeben werden könnte; sie hat nicht etwa einen Groll gegen des Herzogs Boten, aber sie fördert alle Pläne des Junkers Tobias, um sich in seiner Gunst zu heben. Als derselbe beschließt, den Brief nicht abzugeben, äußert sie nichts; trotz all ihres Witzes und ihrer Schalkhaftigkeit redet sie nicht viel (wenige vorsichtige Leute thun das) und begnügt sich oft mit der Rolle des Zuschauers. Als sie den vermeintlichen Geistlichen zu Malvolio bringt, holt sie den Junker Tobias herbei, damit ihm der Spaß nicht entgehe, aber sie selbst sagt nichts; nur am Ende der Scene, als Malvolio in dem finsteren Zimmer bleiben muß, meint sie zu dem Narren: „Du hättest dies ohne Mantel und Kragen verrichten können“; vielleicht that ihr die Mühe leid, die sie gehabt hat, um die Verkleidung herbeizuschaffen.

Von dem Augenblick an, wo Maria mit Junker Tobias die Bühne verläßt, tritt sie nicht mehr auf, aber wir hören, daß sie die Belohnung, die ihr so sehr am Herzen lag, erhält und sein Weib wird.

Die Kleine, wie sie mit Bezug auf ihre Gestalt oft genannt wird, ist ein muntres lebhaftes Ding, stets bereit, einen Scherz mitzumachen und sich und Andere zu amüsieren. Sie verkehrt burschikos mit den Männern des Hauses und diese loben ihren Witz und ihre Laune. Kein weiblicher Einfluß wacht über sie; nur ihre Vorsicht, ihr eigner Verstand bewahren sie vor ernsten Fehltritten, während die Nothwendigkeit, sich selbst zu schützen und selbst für sich zu sorgen, ihr jede weibliche Zartheit, die sie vielleicht einmal besaß, abgestreift hat. Sie wird am besten durch die Worte des Junkers Tobias charakterisiert: „Ein Spürhund, echte Rasse.“ Wie diese zierlichen Hunde spürt sie langsam, aber sicher ihrem Wilde nach, sei es Junker Tobias oder Malvolio, verfolgt ihr Ziel mit Beharrlichkeit und Ausdauer, macht sich jedes zufällige Ereigniß, jede klug erspähte Schwäche ihres Opfers zu Nutzen und ihr nie irrender Instinkt läßt sie ihren Zweck auch erreichen.

M a r g a r e t h a und U r s u l a. Wir wenden uns jetzt zu den beiden Kammerfrauen der Hero, der Tochter des Gouverneurs von

Messina, in Viel Lärm um Nichts. Es sind nur kurze Rollen, aber bedeutsam für die Entwicklung der Handlung. Ursula nimmt an der bedeutsamen Unterhaltung theil, durch welche Beatrice veranlaßt wird, an Benedikt's Liebe zu glauben, und Margarethe richtet ihre Herrin fast zu Grunde dadurch, daß sie einmal ihre Stelle einnimmt. Nur ein thörichtes, zerfahrenes Geschöpf, kein Mädchen von Maria's Vorsicht, konnte ein so gefährliches Wagniß unternehmen. Wir sehen sie zuerst auf dem Maskenball, wo sie ungeniert mit Balthasar plaudert; sie ist entzückt von dieser Gelegenheit, mit einem feinen Herrn zu schäkern. Beatricens derbste Späße haben eine Pointe, und sie besitzt Takt und Bildung genug, um an der geeigneten Stelle aufzuhören. Margarethe versucht, die geistsprühende Cousine ihrer Herrin zu kopieren, ohne den nöthigen Witz dazu zu haben und ohne zu wissen, daß sie nicht über ihr Vorbild hinausgehn und ihre freien Worte durch häßliche Handlungen ergänzen dürfe. Bevor der Abend zu Ende geht, hören wir, daß Borachio seinen Herrn Don Juan daran erinnert, „er habe ihm schon vor einem Jahre gesagt, daß er sie zu jedem ungewöhnlichen Augenblick in der Nacht so bestellen könne, daß sie aus dem Kammerfenster ihres Fräuleins heraussehe“.

Ursula dagegen ist von ruhigem Charakter; sie ist offenbar vom Dichter in das Stück nur eingeführt, um mit der albernen Margarethe einen Gegensatz zu bilden, denn sie und ihr Herr treten auf dem Ball unmittelbar nach dieser auf. Sie tanzt mit dem alten Antonio, was schon an sich einen liebenswürdigen, nicht gefallsüchtigen Charakter verräth, und als er seinen Namen nicht preisgeben will, entreißt sie ihm denselben durch ein freundliches Kompliment. Sie und Hero haben Beatricen gegenüber das Bewußtsein höheren inneren Werthes und größerer Charakterfestigkeit, ein Gefühl, womit sich ruhige, ernste Menschen gewöhnlich für die gesellschaftlich unbedeutende Rolle trösten, die sie zu spielen gezwungen sind. Beide freuen sich, eine Gelegenheit gefunden zu haben, wo sie Beatricen die Wahrheit sagen können, ohne beißende Antworten von ihrer stets bereiten Zunge fürchten zu müssen. Obwohl sie ihre Unterhaltung mit dem festen Entschluß beginnen, nur von Benedikt zu sprechen, kommen sie doch bald auf die Dame seines Herzens; die sonst so schweigsame Hero findet ihre Zunge wieder, um ihre schmähsüchtige Cousine abzukanzeln, und Ursula erwidert mit ein wenig selbstzufriedner Miene:

Gewiß, so scharfer Witz macht nicht beliebt.

Sie will Beatrice veranlassen, Benedikt's Werbung anzunehmen, indem sie an ihre Klugheit appelliert:

> Sie kann nicht alles Urtheil so verleugnen,
> Mit so viel schnellem, scharfem Witz begabt,
> (Als man sie dessen rühmt), zurückzuweisen
> Solch seltnen Kavalier als Signor Benedikt;

aber im Grunde ihres Herzens glaubt sie doch nicht so recht an die Vortrefflichkeit so glänzenden Witzes. Am Anfang der Scene spricht Ursula ihre Meinung in einer längeren Rede aus, welche prächtig zu ihrem ruhig beobachtenden, beschaulichen Charakter paßt.

> Die Lust beim Angeln ist, sehn, wie der Fisch
> Den Silberstrom mit goldnen Rudern theilt,
> Den tück'schen Haken gierig zu verschlingen:
> So angeln wir nach jener.

Wir hören dann, daß Margarethe zu später Nachtstunde Borachio ein Stelldichein bewilligt und, aus ihrer Herrin Kammerfenster lehnend, in Hero's Kleidern „ein Liebesgespräch mit ihm geführt" habe. Sie hat muthmaßlich Borachio's Verlangen nur für eine Laune gehalten, und es ist ihr gar nicht der Gedanke gekommen, daß das Stelldichein an dem Orte und zu der Stunde irgend welche bösen Folgen haben könne; denn als sich die Dienerinnen versammeln, um die Braut festlich zu schmücken, plaudert Margarethe munter und unbefangen; sie ist in freudiger Erregung und hat keine Ahnung von dem, was sie gethan. Dann läßt sie es sich einfallen, ihren Witz an Beatrice zu erproben, welche liebeskrank ist und deren Erbschaft sie antreten möchte. Beatrice antwortet kurz; sie hält offenbar das Kammermädchen für ebenso anmaßend wie albern. Margarethe ist ein gefühlloses Geschöpf, sie kennt keine Vorsicht, also auch keine Furcht vor den Folgen; sie scheut sich nicht, inmitten der allgemeinen Aufregung noch Scherzworte mit Benedikt zu wechseln, während sie sich bei geringer Ueberlegung doch hätte sagen müssen, ihr Antheil an dem Komplott sei vielleicht schon entdeckt. Schließlich kommt sie noch glimpflicher davon, als sie verdient; zwar wird sie in ein strenges Verhör genommen, aber Leonato scheint, vielleicht aus Mitleid mit ihrem kindischen Wesen, sie nicht aus seinem Hause gejagt zu haben, denn Beatrice spricht noch in der letzten Scene von ihr.

Wir wenden uns nun von den Kammermädchen und Kammerfrauen aus guter Familie zu den Dienstboten. Zwischen den beiden Klassen ist ebenso viel Unterschied wie zwischen Holbein's Damen

und der Frau, welche, auf seiner Zeichnung für eine Dolchscheide, mit dem Tode über einem Bierkruge kämpft. Shakespeare's Dienstboten werden dargestellt mit grobem Aeußern, Neigung zu materiellen Vergnügungen und dem Benehmen ungebildeter Leute, so wie wir es selbst bei Lucetta oder auch bei Maria nie finden, deren Manieren doch in der Gesellschaft des Junker Tobias nicht gerade gewonnen haben konnten.

Frau Hurtig ist eine gutmüthige, geschwätzige Frau, welche von der Wichtigkeit ihrer Person sehr überzeugt ist, eine angeborne Neigung zur Intrigue und einen schnellen Blick für das, worauf es ankommt, besitzt. Sie führt dem Doktor Cajus, einem französischen Arzte, die Wirthschaft; sie ist „seine Amme oder seine Wartfrau, oder seine Köchin, oder seine Wäscherin, seine Seiferin und seine Spülerin“. In ganz Windsor ist sie so bekannt, daß sobald eine Liebesaffaire im Gange ist, die Parteien sich ihre Hilfe sichern. Wir hören zuerst von ihr, als Schmächtig sich entschlossen hat, um die holde Anna Page zu werben und der Pfarrer Evans den Diener Simpel zu ihr sendet, um sich den Beistand der muntern Frau Hurtig zu erbitten. Das Leben der Dienstboten scheint vor dreihundert Jahren genau so gewesen zu sein wie heute. Da Dr. Cajus, ein vorsichtiger Mann, offenbar kein Freund von Besuchen ist, stellt sie ihren ernsten Dienstgenossen Rugby auf Wache und verspricht ihm „dafür einen Nachttrunk, wenn's mit dem Steinkohlenfeuer zu Ende geht“. Sobald derselbe den Rücken gewendet hat, fällt die Schwätzerin über ihn her: „Ein ehrlicher, williger, guter Bursch, wie nur je einer einen Dienstboten im Hause verlangen kann, und das muß ich sagen, kein Plappermaul und kein Händelmacher; sein schlimmster Fehler ist, daß er so erpicht aufs Beten ist; in dem Stück ist er ein Bißchen wunderlich; aber wir haben alle unsere Fehler“.

Ob das alles irgend welches Interesse für den ihr völlig fremden Simpel haben kann, ist ihr ganz gleich. Es ist für ungebildete Frauen aus den unteren Ständen charakteristisch, daß sie gewöhnlich nur über sich selbst oder die ihnen Zunächststehenden sprechen; sie können sich nicht in die Lage derer versetzen, die mit ihnen reden, und denken in Folge dessen gar nicht an die absolute Gleichgültigkeit, welche die Außenwelt uns und unsern Gefühlen gegenüber empfindet. Da sie überdem kein höheres geistiges Interesse haben, das nur die Erziehung verleiht, finden sie ihre ganze Erholung in dem Geschwätz über die Ereignisse im Leben ihrer Nach-

barn; und da sie fest überzeugt sind, daß ihr eignes Leben ebenso interessant ist, so sprechen sie rückhaltlos jedem Fremden gegenüber über alle möglichen intimen Angelegenheiten. Für solche Leute ist ein derartiger Stoff dasselbe, was für uns Romane, politische und soziale Fragen, wissenschaftliche und litterarische Interessen jeder Art sind, um welche sich unser geistiges Interesse krystallisiert; sogar Maria kannte die „neue Weltkarte mit den beiden Indien“.

Dann examiniert Frau Hurtig den biedern Simpel, wer und was sein Herr ist; wir sehen, was für ein scharfes Auge sie für persönliche Eigenheiten hat, die für den ganzen Mann charakteristisch sind, und wir erhalten aus dem Gespräch der beiden dienenden Geister ein so klares Bild von Herrn Schmächtig wie nur irgend möglich; Frau Hurtig's nie irrender Instinkt fördert jeden Zug klar zu Tage, aus dem hervorgeht, was für ein kompletter Narr er ist.

Frau Hurtig. Trägt er nicht einen großen runden Bart, wie eines Handschuhmachers Scheermesser?

Simpel. Ei bewahre, er hat nur so ein kleines dünnes Gesichtchen, mit einem kleinen gelben Bart; ein zimmetfarb'nes Bärtchen.

Frau Hurtig. Ein friedfertiger, tranquiller Mann, nicht wahr?

Simpel. Ja, das ist er: aber dabei ist er mit seinen Fäusten so bei der Hand, als nur irgend einer zwischen seinem und meinem Kopf; er hat sich einmal mit einem Flurschützen geprügelt.

Frau Hurtig. Was Ihr sagt! Ach, nun besinne ich mich auf ihn: Wirft er die Nase nicht, so zu sagen, in die Luft? — und stapft, wenn er geht?

Nach dieser Schilderung erscheint das kindische Gesichtchen auf dem langen Körper, der eigenthümliche Gang und die affektierte Haltung des wackeren Schmächtig deutlich vor unserm geistigen Auge.

Dann kommt die Aufregung über des Doktors Rückkehr. Simpel wird in ein Kabinet geschoben und Frau Hurtig, die geborne Schauspielerin, heuchelt große Besorgniß über das lange Ausbleiben ihres Herrn; als Doktor Cajus die Thür aufstößt, trällert sie mit gutgespielter Sorglosigkeit ein Liedchen. Ihr Herr ist sehr schlechter Laune und ihr Gesang bleibt eindruckslos; er will zu Hofe mit seiner grünen Büchse und seinem Diener; fast ist er schon aus dem Hause, als er sich einiger „Simpel“ (Arzneimittel) in seinem Kabinet erinnert, und Simpel wird entdeckt. Frau Hurtig geräth etwas aus der Fassung, aber bald beruhigt sie sich wieder und bringt eine Geschichte vor, die sie sich zur Erklärung von Simpel's

Gegenwart zurecht gelegt hat; da platzt dieser aber mit der Wahrheit heraus und sie muß seine Worte bestätigen. Trotz ihres Versprechens, ihr Möglichstes für Schmächtig zu thun, steht sie nunmehr keinen Augenblick an, zu erklären, daß sie nichts mit ihm zu thun haben wolle. Da sie aber natürlich fürchtet, ihren Profit bei der Sache zu verlieren, zieht sie Simpel bei Seite, während Cajus seinen Brief schreibt, und überschüttet den guten Mann mit einer Fluth von Redensarten über ihren Herrn und sie selbst, über die Wichtigkeit ihrer Person und ihren Eifer, Herrn Schmächtig zu dienen; schließlich — alles Andere ist nur Einleitung und Parenthese — theilt sie ihm mit, daß Cajus selbst in Anna Page verliebt ist; sie kenne jedoch Anna's Gesinnung. Das hindert sie aber nicht, nach Simpel's Weggang ihren ärgerlichen Herrn mit der Versicherung zu beruhigen, daß Anna ihn liebe. Sobald er ihr den Rücken gekehrt hat, spottet sie hinter ihm her: „Anne lange Nase sollt ihr kriegen! Nein — darin weiß ich, wie Annchen denkt!“ und mit ungemeiner Wichtigthuerei setzt sie hinzu: „Keine Frau in Windsor weiß besser, wie Annchen denkt, als ich, oder kann mehr mit ihr aufstellen, Gott sei Dank!“ Sie wird von dem jungen Herrn Fenton, einem anderen Liebhaber der schönen Anna, unterbrochen. Er ist von höherem Range als die übrigen und hat mit dem wilden Prinzen Hal verkehrt. Ihm gegenüber ist sie voll großer Höflichkeit und Ehrerbietung, wie dienende Geister es gewöhnlich Höhergestellten gegenüber sind, und ihre Schilderung des jungen Mädchens ist wohl geeignet ihn zu entzücken. Fenton belohnt sie gut und eilt hinweg, und sie bricht ihre höfliche Verabschiedung von Seiner Gnaden mit den Worten ab: „Wahrhaftig ein nobler Herr! aber Annchen kann ihn nicht leiden; ich weiß, wie Annchen denkt, besser als irgend jemand.“ Diese Anna, auf deren Vertrauen sie so stolz ist, ist für ihren Stand eine reiche Erbin; ihr Großvater hat ihr 700 Pfund hinterlassen — ein hübsches Sümmchen für jene Zeit; sie hat auch noch etwas von ihrem Vater zu erwarten, und Frau Hurtig benutzt ihren genauen Verkehr mit ihr, um sich Geld und Einfluß zu verschaffen.

Unterdessen hat unser alter Freund Sir John Falstaff seine Augen auf Anna's Mutter, Frau Page, und auf ihre Gevatterin, Frau Fluth, geworfen und hat jeder einen Liebesbrief in fast genau denselben Ausdrücken geschrieben. Die beleidigten Damen beschließen, eine lustige Rache an ihm zu nehmen und Frau Hurtig um ihren Beistand anzugehn. Letztere betritt Falstaff's Behausung

voller Entzücken über den ihr gewordenen Auftrag, und ihr frisches Gesicht und ihre dralle Figur verfehlen ihren Eindruck auf den alten Taugenichts in keiner Weise. Die Scene ist vom köstlichsten Humor durchweht. Frau Hurtig's innerliches Wohlbehagen über die ganze Geschichte, das Geheimnißvolle ihrer Reden, die Geschicklichkeit, mit der sie seiner Eitelkeit schmeichelt und die Schwierigkeiten des Unternehmens vergrößert (muthmaßlich um einen höheren Lohn herauszuschlagen), die Schilderung der zurückgewiesenen Freier der einen und der unbeugsamen Frömmigkeit der anderen Dame — das Alles ist geradezu wundervoll.

> Ei nun, da habt ihr das Kurze und das Lange davon. Ihr habt sie in solche Bastion gebracht, daß es ein Wunder ist. Der beste Hofkavalier von allen, als der Hof in Windsor residierte, hätte sie nicht so in Bastion gebracht! Und da gab's doch Ritter und Lords und Edelleute mit ihren Kutschen, das versich're ich euch, Kutsche auf Kutsche, und Brief auf Brief, Geschenk auf Geschenk, und rochen so süß — (von lauter Bisam) und rauschten, ich versich're euch, in Gold und Seide; und in so alikanten Ausdrücken, und mit Wein und Zucker von den besten, allerschönsten Sorten, daß es euch jedes Frauenzimmer gewonnen hätte; und doch, das versich're ich euch, konnten sie nie auch nur einen Augenwink von ihr erhalten. Mir haben sie selbst noch diesen Morgen zwanzig Engel gegeben, aber ich biete allen Engeln Trotz, wenn sie so was im Sinne haben, und wenn's nicht in allen Ehren sein kann, und das versich're ich euch, nicht einmal so weit konnten sie's bringen, daß sie mit dem Vornehmsten von ihnen auch nur aus einem Becher genippt hätte; und doch gab's da Grafen, und was noch mehr sagen will, Offiziere von der Leibgarde; aber, das versich're ich euch, bei ihr ist das alles einerlei.

Frau Hurtig hat, wie viele ihres Gleichen, eine sehr hohe Vorstellung von Leuten, die in Kutschen fahren, was damals allerdings ein gut Theil mehr besagen wollte als heutzutage.

> Frau Page läßt sich euch gleichfalls von Herzen empfehlen; und das muß ich euch ins Ohr sagen, die ist eine solche annette und repetierliche hübsche Frau, und eine, das sage ich euch, die da weder ihren Morgen-, noch ihren Abendsegen versäumt, wie's nur eine in Windsor giebt, wer sie auch sein mag; und die trug mir auf, euer Gnaden zu sagen, daß ihr Mann selten außer Hause sei; aber sie hofft, es wird schon eine Zeit kommen. Ich habe nie eine Frau so versessen auf einen Mann gesehen; weiß Gott, ich glaube, ihr müßt hexen können, gelt? Ja wahrhaftig!

Und der vorsichtige alte Falstaff läßt sich wirklich hinter's Licht führen und antwortet mit der denkbar größten Selbstgefälligkeit:

> Nicht doch, das versich're ich dir; die Anziehungskraft meiner edlen Eigenschaften bei Seite gesetzt, weiß ich von keiner Hexerei.

Er ist aber noch nicht so verblendet, daß nicht der Verdacht einer Verbindung der beiden Damen in ihm aufstiege; aber Frau Hurtig versichert ihm so ernsthaft, mit so gutgespielter Treuherzigkeit: „Das wär' ein Spaß, meiner Treu! So dumm sind sie doch nicht, hoff' ich; das wär' ein Streich, wahrhaftig!“ daß aller Zweifel aus seiner Seele schwindet.

Wie Sir John nun seine Werbung beginnt und als schmutzige Leinwand in die Themse geworfen wird, wissen wir Alle, und die „lustigen Weiber“ senden ihm sofort das „alberne Thier, die Frau Hurtig“, zu, um ihn noch einmal zu betrügen und abzustrafen. Unterdessen betreibt Schmächtig seine Werbung oder vielmehr sein Vetter Schaal treibt ihn vorwärts, und sie finden eines schönen Tages die reizende Anna in sehr vertrautem Gespräch mit Fenton. Sofort schicken sie Frau Hurtig hin, um ihre Unterhaltung zu unterbrechen. Da sie im Solde aller Parteien steht, wagt sie nicht, den Auftrag abzulehnen; ein paar Minuten später aber, als Page dem vornehmen Freier das Haus verboten hat, macht sie sich an diesen heran: „Sprecht mit Frau Page“, welche aus Höflichkeitsrücksichten gezwungen ist, ihm eine weniger schroffe Antwort zu geben. Dies will zwar nichts besagen; aber Frau Hurtig, welche fürchtet, daß ihre vorhergehende Handlungsweise falsch ausgelegt werden könnte, sucht sich dadurch wieder in ein besseres Licht zu setzen. Andrerseits braucht Fenton eine Liebesbotin zu nöthig, um sich mit ihr zu entzweien; aber um sie für seine Interessen zu gewinnen, belohnt er sie reichlich, wie wir aus ihren freudigen Dankesworten entnehmen. Wenn Frau Hurtig zu sparen versteht, muß sie ein hübsches Sümmchen für ihre alten Tage zurückgelegt haben.

Dann blickt sie hinter ihm her und, da sie all ihren Auftraggebern auf ihre Weise treu ist, bricht sie in die charakteristischen Worte aus:

> Ein liebreiches Herz hat er; unsereins liefe ja gern durchs Feuer und Wasser für so ein liebreiches Herz. — Aber ich wollte doch, daß mein Herr Jungfer Anna bekäme, oder ich wollte, daß Herr Schmächtig sie bekäme, oder mein Seel, ich wollte, daß Herr Fenton sie bekäme. Ich will für alle Drei thun, was ich kann: denn das hab' ich versprochen, und ich will auch ehrlich Wort halten, aber recht spezifisch dem Herrn Fenton.

Und damit trabt sie wieder zu Sir John Falstaff hin.

Der Ritter ist übler Laune, aber er ist nicht abgeneigt, die *Taucherei* mit dem Waschkorbe für einen Zufall zu halten und sich

für seine Leiden zu entschädigen. Frau Hurtig eilt durch die frische Morgenluft wieder zurück zu Frau Fluth, von dieser zur Frau Page, welche gerade ihren Sohn zur Schule bringen will. Unsere Vorfahren müssen schon sehr zeitig aufgestanden sein, um vor halb neun bereits so viel hinter sich gebracht zu haben; und Frau Hurtig hätte nicht so oft ihre Arbeit im Stich lassen und herumflanieren können, wenn sie nicht einem Junggesellen die Wirthschaft geführt hätte.

Da kommt der Schulmeister herbei und fängt auf Frau Page's Wunsch an, den Kleinen zu prüfen. Nun folgt eine der Scenen, welche das Parterre und die Gallerie stets in Entzücken versetzen, da in ihnen eine ungebildete Person jedes sonderbar klingende Wort in komischer Weise verdreht. Es ist interessant, daß gerade Frau Hurtig diese Person ist, denn wir erfahren dadurch, daß sie ein derbes Wort liebt und im Gegensatz zu Frau Malaprop,[1]) die Wörter ebenso schlecht ausspricht, wie sie sie anwendet. Ein andrer sehr amüsanter Zug liegt darin, daß sie trotz ihrer ränkevollen Natur ein starkes Gefühl für Moral und Religion besitzt; doch ist weder die eine noch die andere im Stande, ihr Fühlen und Denken zu beeinflussen, sondern sie bilden nur eine Art äußern Firnisses, den sie aber für den unentbehrlichen Schmuck jeder ehrbaren Frau hält. Das ist ja gerade nichts Seltenes im Leben; aber bei wenigen Leuten kommt es in so komischer Weise zur Geltung wie bei Frau Hurtig. Beim Anblick von Falstaff's wüsten Dienern spricht sie einen frommen Wunsch für ihre ewige Seligkeit aus, und des Himmels Verzeihung fleht sie für Falstaff herab, als sie ihm die Botschaft von Frau Fluth überbringt; dagegen findet sie es in gleicher Weise unrecht, dem kleinen Wilhelm häßliche Wörter oder das „Hocken und Hecken“ beizubringen.

Bekanntlich fährt Sir Falstaff bei Frau Fluth das zweite Mal nicht besser als das erste, und Frau Hurtig läßt wieder ihre Zunge spielen, um ihn zu einem nochmaligen Stelldichein mit den verrätherischen Frauen zu überreden. Er stöhnt über das Ungemach, das er um ihretwillen habe erleiden müssen, aber sie ruft entrüstet: „Und haben sie denn nichts gelitten? Ja, das versich're ich Euch, besonders die eine: Frau Fluth, die arme Seele, ist braun und blau geschlagen, daß man keinen weißen Fleck an ihr sehn kann.“ Das ist eine so unverschämte Erfindung, wie sie kaum

---

[1]) Frau Malaprop ist eine Figur aus Sheridan's *Rivals*. — (Anm. d. Uebers.)

je aus der Luft gegriffen wurde, aber sie thut ihre Wirkung. Falstaff murrt zwar noch, aber schon fängt er an, die Kunst, mit welcher er die Bewegungen eines alten Weibes nachgeahmt habe, zu loben; seine Gewandtheit habe ihn vor dem Konstabler gerettet, der ihn sonst unfehlbar als Hexe verhaftet haben würde. Frau Hurtig sieht, sie hat gewonnen Spiel; nun fängt sie an zu schmeicheln: „Sir John, laßt mich auf Eurem Zimmer mit Euch reden; Ihr sollt hören, wie die Sachen stehn, und das versich're ich Euch, Ihr sollt Eure Freude daran haben.“ Dann zieht sie langsam einen Brief aus der Tasche und hält ihn als Lockmittel in die Höhe: „Hier ist der Brief, der schon was sagen wird“, und mit treuherzigem Ernst fügt sie hinzu: „Ihr lieben Kinder, was das für eine Noth ist, Euch zusammen zu bringen! Wahrhaftig, eins von Euch muß dem Himmel nicht recht dienen, weil's Euch immer so schief geht.“ Falstaff führt sie in sein Zimmer, um mehr von ihr zu hören; dort vollendet sie ihr Werk mit ihrer unermüdlichen Zunge, welche Falstaff übrigens lästiger findet als ihm lieb ist, und sie entfernt sich, um die Kette und die Hörner zu besorgen, welche er bei seiner dritten und letzten Niederlage trägt.

Das ist Frau Hurtig's letztes Auftreten; denn obwohl sie einen hervorragenden Anteil an der Maskerade hat und ohne Zweifel Fenton behilflich ist, die richtige Anna zu wählen, so übte doch Pfarrer Evans mit den Feen ihre Rolle ein und ihm verdanken wir wahrscheinlich die hübschen Verse des Feengesanges.

Die Amme. Wir kommen nun zur Amme in Romeo und Julia. Sie ähnelt so sehr der Frau Hurtig, daß man versucht wird, sie für eine nahe Verwandte derselben zu halten. Aber während die eine die Würde einer angesehenen Dienerin in einem vornehmen Hause besitzt, zeigt die andre, die einzige Dienerin eines Junggesellen, völlige Freiheit und Unabhängigkeit in ihrem Thun und Lassen. Die Amme hat viele Jahre hindurch ihre Interessen an die der Familie gebunden gesehen, in welcher sie diente. Ihr Mann, ein lustiger Gesell, war offenbar ein Diener der Capulets, denn sie spricht von seiner großen Anhänglichkeit an die vornehme Familie; aber er ist todt, ebenso wie ihr Töchterchen, Julia's Milchschwester; und obwohl sie in ihrem Herzen für das Kind, das sie in zartem Alter verloren hat, zärtliche Erinnerung hegt, konzentriert sich doch ihre ganze Zuneigung um die liebreizende Julia. Sie ist mit ihrer Herrschaft vollkommen eins geworden und vernachlässigt darüber sogar ihre eigenen Angehörigen. Sogar ihr eig-

nes Leben datiert sie nach Ereignissen aus Julia's Leben: „Elf Jahr ist's her, seit wir's Erdbeben hatten, und ich entwöhnte sie". Auch die Zukunft der Jungfrau ist ihre eigne: „Erleb' ich deine Hochzeit noch einmal, so wünsch' ich weiter nichts".

Ueberall findet sie dieselbe Achtung und Liebe, die sie selbst dem Hause gegenüber empfindet. Sie hat ihren eignen Bedienten, der sie begleitet, wenn sie ausgeht, und dem hitzigen alten Capulet antwortet sie dreist und rücksichtslos. Gräfin Capulet ruft sie zurück, als von der projektierten Heirath die Rede ist, als ob sie ein Recht darauf hätte, es zu erfahren: „Ich habe mich besonnen, ich will dich mit zur Ueberlegung ziehen." So stolz und hochfahrend die Gräfin ist, wartet sie doch geduldig, bis die Amme mit den langen Geschichten aus Julia's frühester Kindheit zu Ende ist. Selbst als sie ihr kurz das Wort abschneiden will: „Genug davon; ich bitte, halt dich ruhig", fährt die verwöhnte Dienerin, ohne sich stören zu lassen, in ihrer Erzählung fort, und nur ein Verweis ihres Lieblings kann sie zum Schweigen bringen. Dann geräth sie außer sich vor Freude über die ihr so sehr klug vorkommenden Antworten Julia's, über den hohen Rang des Bräutigams, den sie nicht einen Augenblick für zu vornehm für Julia hält, und wir bemerken, daß sie sich vollständig von ihrem einstigen Pflegling lenken läßt. Als das Kind größer wurde und nicht mehr ständige Wartung erforderte, wurde sie offenbar eine Art Haushälterin; die Gräfin Capulet händigt ihr gelegentlich ihre Schlüssel ein und überläßt ihr die Speisekammer, wo ihre Abwesenheit in einem kritischen Augenblick einen Sturm von Flüchen veranlaßt. Den größten Theil ihrer Zeit mußte sie wahrscheinlich in der Mutter Abwesenheit Julia begleiten und ihr Gesellschaft leisten.

Wir haben etwas länger bei diesem Theil ihres Lebens verweilt, weil derselbe viel von ihrem Benehmen erklärt uud weil ihre Treue und Anhänglichkeit die beste Seite ihres Charakters bilden, was man wegen der komischen Wirkung ihrer weniger guten Eigenschaften nur zu oft übersieht.

Nach ihrer Geschwätzigkeit und ihren rheumatischen Schmerzen könnte man geneigt sein, sie für eine alte Frau zu halten; das ist sie in physischer Beziehung auch, obwohl sie im Hinblick auf Julia's Alter nicht mehr als höchstens fünfundfünfzig Jahre zählen kann. Aber zu Elisabeth's Zeit und früher wurden die Leute eher als alt angesehen und alterten in der That auch früher

als heutzutage, wahrscheinlich wegen der größeren Rauhheit des Lebens und in Folge der frühzeitigen Ehen. Malone erwähnt in seiner Note zu „Johann von Gaunt, ehrwürd'ger Lancaster“,[1]) mehrere Beispiele aus jener Zeit, daß Leute von fünfzig bis sechsundfünzig Jahren als außerordentlich alt angesehen wurden.

Als Julia in der ereignißreichen Nacht auf Capulet's Fest ihrem Romeo sagt, sie wolle jemand zu ihm schicken, um zu erfahren, wo er und wann „die Trauung vollziehen“ wolle, denkt sie offenbar an die Wärterin. Schon hat die Alte sie hereingerufen, damit sie nicht zu lange dem Nachtthau sich aussetze; sie hat sich aber wieder beruhigen lassen und Julia ist ihr von Neuem entwischt. Als Romeo endlich fort ist und das ganze Haus in tiefem Schlummer liegt, sitzt Julia zu den Füßen ihrer Amme, und während die ersten Strahlen der Julisonne ins Zimmer dringen, schüttet sie der begierig Lauschenden ihr übervolles Herz aus.

Ihre Ueberredungskünste sind nicht vergebens, denn es hätte der Amme nicht ähnlich gesehen, ihr etwas abzuschlagen; und am nächsten Morgen, pünktlich um neun Uhr, gehn sie und Peter aus, um Romeo aufzusuchen. Aber leider hatte Julia, deren Zweifel an Romeo's Treue bereits beseitigt waren, und welche auch vielleicht durch die mehrfachen Rufe der Wärterin geängstigt worden war, vergessen ihn zn fragen, wohin sie denn schicken solle, ebenso wie sie erst vergessen hatte, sich nach der Zeit zu erkundigen. Und selbst, wenn der Auftrag nicht geheim gewesen wäre, hätte ein Diener aus dem Hause Capulet es nie wagen dürfen, keck an Montague's Thür anzuklopfen und nach Romeo zu fragen, welcher übrigens an diesem Tage auch gar nicht zu Hause war. So trabt die arme Alte also geschlagene drei Stunden in der Mittagsgluth eines italienischen Sommers die Straßen auf und ab; kein Wunder, daß sie vollständig erschöpft ist und eines Fächers bedarf, als sie eine Gruppe von jungen Patriziern erspäht, deren einer ihr Romeo zu sein scheint. Sie sah ihn in der vorhergehenden Nacht nur in Maske und Domino, und die alte Dienerin der Capulet, die nach Dienstbotenart den größten Theil ihres Lebens im Innern des Hauses zugebracht hat, hat den Erben der Montague offenbar zu selten gesehen, um ihn wiederzuerkennen. Sei dem, wie ihm wolle, sie ist entschlossen, die Botschaft ihrer jungen Gebieterin nicht

---

[1]) Erste Zeile von Richard II, im Englischen: *Old John of Gaunt, time-honoured Lancaster.* — (Anm. d. Uebers.)

einem Unrechten zu übermitteln, und deshalb fragt sie die Gruppe „Ihr Herren, kann mir keiner von Euch sagen, wo ich den jungen Romeo finde?“ Und wie sie erwartet hat, antwortet Romeo, als er seinen Namen hört.

Er hat ihre Gunst schon dadurch gewonnen, daß er sie vor den Späßen in Schutz nimmt, mit denen seine Freunde sie zuerst begrüßt haben, und nun fährt sie fort, als ob sie ihn noch immer nicht kenne, um ihre frühere Ungewißheit zu bemänteln: „Wenn Ihr Romeo seid, mein Herr, so wünsche ich Euch insgeheim zu sprechen.“ Sie liebt eine Intrigue und ein Bißchen Geheimniß dabei, ebenso wie Frau Hurtig; aber der Ton, mit dem sie ihr Anliegen vorträgt, ruft bei den jungen Leuten nur schallendes Gelächter hervor. Da sie zu Hause stets verwöhnt und mit Rücksichten überhäuft wird, fühlt sie sich natürlich auf's tiefste verletzt; unfähig, ihren Zorn an den wirklichen Beleidigern auszulassen, erwidert sie deren Verabschiedung auf die förmlichste Weise; dann bricht aber ihr Mißvergnügen sich Bahn und sie forscht eifrig danach, wer der „unverschämte Gesell“, wie sie ihn nennt, gewesen sei. Offenbar kannte die Wärterin die Leute, die zum Hause Montague gehörten, sehr wenig. Ihr Aerger wächst mit jedem begütigenden Worte; sie stürzt auf ihren unglücklichen Begleiter los, überhäuft ihn mit Vorwürfen und kehrt dann zu Romeo zurück; sie ist von der Aufregung noch ganz außer Athem, aber sie läßt sich den kostbaren Spaß nicht entgehn, ihres Fräuleins Liebhaber auf die Folter zu spannen.

Die Scene gehört zu den heitersten, welche Shakespeare geschrieben hat. Die Umschweife, die sie im Beginn ihrer Erzählung macht, die verschmitzte Art und Weise, mit welcher sie seine Hoffnungen auf's höchste spannt, um sie dann gleich wieder zu vernichten, ihr inneres Behagen über die Qualen, die sie ihm bereitet — das Alles ist unnachahmlich. Sie erinnert uns in mehr als einer Beziehung an Frau Hurtig; aber obwohl sie wie diese eine Liebesintrigue über Alles gern hat, besitzt sie doch ein gut Theil Vorsicht, welcher jener lustigen Dame vollständig abgeht; Frau Hurtig würde sich im Nothfall auf ihren stets bereiten Mutterwitz verlassen haben, um sich aus der Affaire zu ziehen, und ihre Auftraggeber — nun die mochten im schlimmsten Fall für sich selbst sorgen.

Es fällt Julia's Pflegemutter gar nicht ein, ihren Liebling durch Wiederholung ihrer thörichten Botschaft voller Schwüre und

Liebesbetheuerungen zu kompromittieren, und sie versichert sich zunächst der ehrlichen Absichten Romeo's, ehe sie ihm ihren Beistand leiht. Seine Worte, aber mehr noch sein Ton, beruhigen sie, und als er ihr Geld in die Hand drücken will, muß sie natürlich ihre Würde wahren und es zurückweisen, anstatt es frei und offen wie Frau Hurtig anzunehmen. Sie freut sich bei dem Gedanken an Julia's Liebesglück, als Romeo sie auf seinen Diener mit der Strickleiter warten heißt, auf welcher er in seiner Geliebten Gemach dringen will; mitten in einem von Herzen kommenden Segensspruch für ihren zukünftigen Herrn hält sie aber inne und flüstert: „Schweigt Euer Diener?“ Gewiß ein kluger Einwand; wir wissen jetzt wenigstens genau, woher Julia ihre Furcht vor der Treulosigkeit der Männer gelernt hat.

Als nun die biedre Alte in jeder Beziehung zufrieden gestellt ist, läßt sie sich dazu herab, Romeo einige der Nachrichten zu geben, nach denen er schmachtet; dabei hört sie nicht auf, ihn zu quälen. Sie spricht von den Tugenden ihrer süßen jungen Herrin und in demselben Athem erschreckt sie ihn auf's unangenehmste, indem sie ihm von einem Nebenbuhler, einem gewissen Paris, erzählt, einem sehr gefährlichen Rivalen, wie sie wohl weiß, wenigstens bei Julia's Eltern, wegen seiner Verwandtschaft mit dem Prinzen von Verona; aber sie tröstet Romeo wieder dadurch, daß sie ihm von Julia's Abneigung gegen die Heirath Mittheilung macht.

Schon als ihre Herrin noch „so ein kleines Dingelchen“ war, hat die Amme an ihre Verheirathung gedacht. Für sie selbst ist die Zeit der Liebe längst vorbei; aber es bereitet ihr einen wahrhaften Genuß, das Wesen, das sie am innigsten liebt, sich als Heldin eines Liebesromans vorzustellen. Sie möchte um Alles in der Welt nicht auf das Erröthen der Jungfrau, auf den wechselnden Ausdruck in Romeo's Antlitz verzichten. Sie hat die Kleine schon mit ihren beiden Liebhabern geneckt: „Ich ärgere sie zuweilen, und sag' ihr, Paris wär' doch der hübscheste; aber Ihr könnt mir's glauben, wenn ich das sage, so wird sie blaß wie ein Tischtuch.“ Und nun thut sie dasselbe bei Romeo, bevor sie den Diener herbeiwinkt und mit ihm in den Palast der Capulet zurücksegelt. Die gute Alte weiß ganz genau, mit welchem Fieber der Erwartung man ihrer zu Hause harrt; und anstatt nnn ihren Begleiter zu entlassen und die Strickleiter von der Abtei gleich abzuholen, macht sie sich noch den langen Weg nach Hause, um Julia's Gemüth nur erst zu beruhigen.

Unter den Bäumen im Garten, da wo Romeo in der vorhergehenden Nacht stand, wartet Julia in ungeduldiger Erregung und leidenschaftlichem Unmuth, bis die Amme endlich am Thore erscheint. Diese erweist gern jemand eine Gefälligkeit, aber wie viele ehrenwerthe Leute ihres Schlages brummt und murrt sie über die Mühe und die Umstände, die sie davon gehabt hat. So fängt sie jetzt an, über ihr Gliederreißen und ihre Müdigkeit zu klagen, welche ohne Zweifel groß war, und Julia's eifrige Fragen beantwortet sie mit heftigem Vorwurf über ihre Rücksichtslosigkeit. Als der Schatten der Bäume ihrem erschöpften Körper Ruhe und Erquickung gegeben hat, beginnt sie mit Julia's Gefühlen zu spielen; bald tadelt sie ihre Wahl, dann lobt sie wieder Romeo's Person; plötzlich aber bricht sie kurz ab, als ob sie bereits zu viel gesagt habe, und mit einem frommen Segensspruch, welcher bei ihr wie bei Frau Hurtig nur ein nothwendiges Opfer ist, das sie dem Anstande bringt, leitet sie die Unterhaltung zum Mittagessen hinüber, nach dem die Aermste wahrscheinlich ein sehr gerechtfertigtes Verlangen trägt. Die ganze Zeit über beobachtet sie die Wirkung ihrer Worte auf dem erregten Gesichtchen neben sich, und, um ihr Vergnügen noch zu vergrößern, gefällt sie sich darin, von der Gewalt Gebrauch zu machen, welche Julia ihr mit ihrem Geheimniß über sich eingeräumt hat. Sie will ja schon alle nöthigen Gänge besorgen, aber sie weiß recht gut, daß ihr Liebling niemand Anderes dazu findet, und daß Julia ihr zu Willen sein muß, so sehr sie sich auch wehren und sträuben mag, wenn sie nicht ohne Nachrichten bleiben will. So stöhnt sie denn laut über ihren schmerzenden Rücken und als Julia bittet: „Doch beste, beste Amme, sage mir, was macht mein Liebster?“ beginnt sie ihren Auftrag auszurichten, aber kommt nicht über die Einleitung hinaus, sondern unterbricht sich mit der allerdings nicht unberechtigten Frage: „Wo ist denn Eure Mutter?“ Julia ist über eine derartige Verspottung empört und fast fangen die Beiden an sich zu zanken, als die Amme, welche einsieht, daß sie zu weit gegangen ist, ihren Widerstand aufgiebt. Es ist bemerkenswerth, daß die Amme in diesem Theile des Stückes Julia nie als Herrin, sondern nur als verwöhntes Kind behandelt, das entweder ausgescholten oder geherzt werden muß: ein Zug, der sich bei alten Dienerinnen öfter wiederfindet, welche nicht begreifen können, daß das Baby, das auf ihren Armen groß geworden ist, sich jemals die Kinderschuhe austreten könne.

Die Amme geht zum Essen, Julia zu ihrer Trauung; aber während sie in Hangen und Bangen die Nacht herbeisehnt, die ihr ihren Romeo bringen soll, wird dieser in einen Streit verwickelt, ersticht Tybalt und muß sich in Lorenzo's Zelle flüchten. Die Amme erscheint gerade noch zur rechten Zeit auf der Bühne, um zu sehn, wie der Leichnam in den Palast der Capulet geschafft wird. Da bricht die Treue der Alten für die Familie, der sie so lange gedient hat, leidenschaftlich hervor; sie wirft die Stricke, die sie trägt, fast verächtlich zu Boden; voller Schmerz uud Zorn hofft sie, daß Julia's Liebe, welche sie niemals für etwas mehr als eine Mädchenlaune gehalten hat, bei diesem Anlaß nun verschwinden werde. Mit dem Behagen, welches ungebildete Leute bei Schauergeschichten empfinden, beschreibt sie Tybalt's Wunde ganz genau; laut beklagt sie seinen Tod, fällt dann wieder, wie es jeder in gleichem Falle thut, in ihre gewohnte Denkweise zurück, schilt über die Treulosigkeit der Männer, und in einem Athemzuge ruft sie Schande über Romeo herab und verlangt Aquavit. Die erzürnte Aufwallung und die leidenschaftliche Hingebung Julia's machen sie verstummen; das Kind ist plötzlich zum Weibe herangereift. Die Amme kann nur als Antwort stammeln:

> Von Eures Vetters Mörder sprecht Ihr Gutes?

Die ruhige Würde der Erwiderung:

> Soll ich von meinem Gatten Uebles reden?

bringt sie zum Schweigen. Sie wagt nicht wieder den Mund zu öffnen, bis sie angeredet wird, und dann geschieht es auch nur, um eine Frage zu stellen und ihre Dienste anzubieten; die stärkere Natur Julia's hat sie besiegt, und für den Augenblick stellt sie im Geiste ihren einstigen Pflegling den Gebietern gleich, denen sie bereits gedient hat. Erst als ihr Liebling in lautes Klagen und Jammern ausbricht, nimmt die Alte ihr früheres Wesen zum Theil wieder an, und sie flüstert, als ob es sich darum handelte, einem weinenden Kinde das ersehnte Spielzeug herbeizuschaffen:

> Geht nur ins Schlafgemach! Zum Troste find' ich
> Euch Romeo'n: ich weiß wohl, wo er steckt.
> Hört! Romeo soll Euch zur Nacht erfreuen;
> Ich geh' zu ihm; beim Pater wartet er.

Es könnte seltsam erscheinen, daß Julia's treue Liebe die Amme so plötzlich zu einer begeisterten Anhängerin Romeo's gemacht haben sollte; aber es ist in der That so. Und es ist betrübend und demüthigend für uns, wenn wir bedenken, wie viele unserer besten Gefühlsregungen nicht langsam und allmählich in

uns herangereift sind, in dem Maße, wie wir uns von ihrer Trefflichkeit überzeugten, sondern plötzlich und unvermittelt, nur auf die Anregung eines feurigen Fanatikers hin, in unserm Geiste entstanden sind. Die Amme eilt hinweg zur Zelle des Bruders Lorenzo und findet Romeo „am Boden dort, von eignen Thränen trunken". Amüsant ist es zu sehn, wie sie selbst in diesem Augenblick im Gefühl ihrer eignen Wichtigkeit schwelgt, wie sie den Pater und den Liebhaber mit wortreichem Mitgefühl überschüttet und ihr Entzücken über ihre Theilnahme an dem Trauerspiel in einer Weise äußert, wie wir es oft bei Ungebildeten wahrnehmen. Es ist eine sehr natürliche Folge des stumpfsinnigen, eintönigen Lebens, das diese Leute führen, daß sie jede Art von Abwechselung mit Freude begrüßen. Die Alte wird von Romeo's Verzweiflung gerührt und sie redet zu ihm in einem Tone, wie eine Amme zu einem kleinen Kinde spricht. Das ist zugleich ein charakteristisches Zeichen für ihren Beruf; denn Frauen, welche viel mit kleinen Kindern zu thun gehabt haben, nehmen nur zu leicht diesen Ton an. Sobald sie ihn aber sprechen hört, kommt die ihm gebührende Ehrerbietung ihr wieder zum Bewußtsein; ihre Sprechweise ändert sich und sie gebraucht eine der landläufigen Wendungen, welche manche Leute bei allen traurigen Anlässen für angebracht halten: „Ach Herr, Herr, mit dem Tod ist Alles aus!" Sie sieht es nicht, wie Frau Hurtig, als ein Zeichen feinen Benehmens an, so zu sprechen; aber sie sagt es, weil sie meint, es sei in diesem Augenblick das Richtigste. In ihrer frühern Schilderung von Julia's Schmerz erhebt sie sich zu wirklichem Pathos, wie man es bei ihrer Liebe zu der Jungfrau auch nicht anders erwarten kann. Dann hört sie still und andächtig zu, wie der Bruder Lorenzo den unbesonnenen, verzweifelten Romeo zu Geduld und vernünftiger Ueberlegung ermahnt. Die Alte glaubt voll und ganz an die Weisheit von Julia's Beichtvater, aber die Länge und die vielen Vorder- und Nachsätze seiner Rede verwirren sie schließlich vollständig; wie so viele ungebildete Leute verliert sie bei einer komplizierten Beweisführung den Faden und hört das Ganze voller Ehrfurcht und Andacht, wie eine schwer oder gar nicht verständliche Predigt, zu Ende an; sie hält es aber für ihre Pflicht, ihre Erbauung und ihre Bewunderung zu erkennen zu geben.

> O je, ich blieb hier gern die ganze Nacht,
> Und hörte gute Lehr'. Da sieht man doch,
> Was die Gelahrtheit ist!

Dann verfällt sie wieder in den schmeichelnden Ton der alten Zwischenträgerin und eilt zu ihrer jungen Herrin zurück.

Während der letzten Zusammenkunft der Liebenden wacht die Amme draußen; es ist ihre warnende Stimme, welche den Beginn des Tages und das Nahen der Gräfin Capulet ihnen mittheilt; die Amme ist es, welche ihren Liebling vor den Scheltreden zu schützen sucht, welche auf Julia einstürmen, als sie sich weigert, Paris zu heirathen. Aber als diese sich in ihrer Verzweiflung an die Brust ihrer alten Wärterin flüchtet, um bei ihr Trost und Rath zu suchen, giebt ihr dieselbe mit der größten Ruhe von der Welt, wie jemand, der genau weiß, wie klar und vernünftig er redet, den verblüffenden Rath:

Das Beste wär', daß Ihr den Grafen nähmt!

Sie begreift gar nicht, daß sie damit zu einem Verbrechen räth. Die sittliche Verderbtheit in ihr ist weit größer als die des gemeinen Verbrechers, welcher im vollen Bewußtsein seiner Sünde eine Missethat begeht. Sie hat die Fähigkeit verloren, Gut von Böse zu unterscheiden — wenn sie dieselbe überhaupt je besessen hat! — und sie entbehrt so vollständig jedes moralischen Haltes, daß sie weder einsieht, wie abscheulich eine solche Handlungsweise wäre, noch auch, wie sehr eine Wiederverheirathung Julia's zu Lebzeiten Romeo's gegen die Gesetze verstoßen würde.

Für die Amme ist die Liebe nichts als sinnliche Leidenschaft; von Treue, Pflicht und Hingebung weiß sie nichts. Wir merken das zuerst, als sie erwartet, Julia solle Romeo um Tybalt's Tod willen verlassen; und nun, wo Gefahr wegen der heimlichen Heirath im Verzuge ist und der Antheil, den sie dabei gespielt, bekannt werden könnte, läßt sie selbstverständlich die Sache desjenigen, den sie oft „ohne Maß und Ziel“ gepriesen, ohne Weiteres im Stich.

Sie zeigt ihrer jungen Herrin eben nur, was sie für das Klügste, Sicherste und Angenehmste hält, bedenkt aber in ihrer Beschränktheit gar nicht, welche Konsequenzen daraus entstehn müßten und daß die Befolgung ihres Rathes Julia sicher ins Verderben stürzen würde. Bezeichnend für ihren Standpunkt und ihren Scharfsinn ist es, daß sie gar keine Ahnung davon hat, wie sehr sie ihre Julia verletzt und sich entfremdet hat, so sehr ihr auch deren Wesen auffällt; überzeugt, sie zur Vernunft gebracht zu haben, beschäftigt sie sich ruhig mit den Vorbereitungen zur *Hochzeit.*

Als sie Julia anscheinend als Leiche entdeckt, macht sich ihr aufrichtiger Schmerz in lauten Klagetönen Luft, und sie ruft nach ihrem alten Trostmittel, dem gebrannten Wasser. Dies bleibt, fürchten wir, zuletzt ihr einziger Trost; denn nach dem Tode der beiden Liebenden scheut sich der Bruder Lorenzo nicht, einen Theil der Schuld von seinen Schultern auf die ihren abzuwälzen dadurch, daß er die Rolle, die sie gespielt, verräth. Es ist wahrscheinlich, daß selbst eine liebevolle Erinnerung an die Todte es nicht verhindert, daß die Wärterin aus dem Hause gejagt wird, sie, deren Vertrauensbruch zu so schrecklichen Konsequenzen geführt hat.

Wenn wir auf die obigen Betrachtungen einen Rückblick werfen, so muß uns zunächst auffallen, wie sehr die Kammerfrauen Shakespeare's von ihren Herrinnen beeinflußt werden.

Die von Natur ängstliche und scheue Lucetta wird durch die leidenschaftliche, launische Julia nur noch scheuer, ja sogar feige und hinterhaltig.

Portia ist klug, gütig und großherzig und hat alle guten Eigenschaften in Nerissa's Charakter zur Entfaltung gebracht. Eine so unabhängige Natur wie die Nerissa's wäre unter einem harten Regiment leicht trotzig, rauh und unhöflich geworden; so hat sie aber ihr Herz an ihre Herrin gehängt und ist trotz ihrer offnen Redeweise und trotz ihres Muthwillens liebenswürdig, freundlich und in gewissem Sinne auch klug und verständig.

Die schwache, indolente Olivia hat die witzige, gewandte Maria gänzlich vernachlässigt; dieselbe zeigt die selbstbewußte Bestimmtheit und den rücksichtslosen Eigennutz, die so oft bei Mädchen sich finden, welche gezwungen sind, für sich allein zu sorgen und ihre eignen Wege zu gehn; und selbst ihre Neigung für Junker Tobias bethätigt sie nur in ihrer praktischen Fürsorge für ihn.

In der ruhigen Ursula findet Hero eine gleichgestimmte Seele; aber diese ist zu weich und gefügig, als daß sie irgend welchen Einfluß auf ein so kindisches Ding wie Margarethe ausüben könnte, welche jeden Tadel in den Wind schlägt und unbesonnen in ihr Verderben eilt.

Frau Hurtig hat keine Herrin und sorgt wie Maria nur für ihre eigenen Interessen.

Die Amme lebt offenbar in einer korrupten Gesellschaft und unter einer Herrin, welche ihre junge unverdorbene Tochter dadurch über den Tod ihres Vetters zu trösten versucht, daß sie ihr räth, dessen Feind meuchlings aus dem Wege zu schaffen. Die Wärterin

folgt also nur dem Beispiele Anderer, wenn sie Julia räth, Paris zu heirathen. In beiden Fällen geben die Klugen Julia den Rath, ihre vermeintlichen Zwecke durch ein Verbrechen zu erreichen, da sie dieselben nicht auf dem geraden ehrlichen Wege ausführen könne Die Gräfin Capulet hätte allerdings wohl ihren Plan durch Vorsicht und Klugheit zu Stande gebracht; der Amme aber mißglückte er wegen ihres Mangels an Umsicht.

Im ganzen Shakespeare finden wir diesen Einfluß der Personen auf einander wieder; wir vermissen ihn oft genug in anderen Dramen und doch trägt diese Gegenseitigkeit der Einwirkung der Charaktere nicht zum wenigsten dazu bei, Shakespeare zu einem so hervorragenden, ich möchte fast sagen, befriedigenden Dichter zu machen. Wenn unser Interesse an der bloßen Fabel eines Stückes erkaltet ist, bleibt noch eine schier unerschöpfliche Fundgrube von herrlichen Gedanken über menschliche Gefühle und Leidenschaften, über Gemüth und Charakter übrig; und das macht Shakespeare zu dem, was er seit dreihundert Jahren ist — zum Lieblingsdichter der englischen Nation.

Der Hamlet-Monolog III, 1 und Lessing's Freunde Mendelssohn und Kleist[1].

Von

Daniel Jacoby.

Im Jahre 1759 sprach Lessing zum ersten Male in Deutschland ein entschiedenes und entscheidendes Lob über Shakespeare aus. Zehn Jahre vorher hatte er ihn neben anderen englischen Dramatikern unserer Hochachtung für ebenso würdig gehalten wie die gepriesenen französischen Dichter. Jetzt im 17. Literaturbrief erklärt er: „Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare . . unseren Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat . . . Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als Othello, als König Lear, als Hamlet!"

Was damals von deutschen Uebersetzungen Shakespeare's vorlag, war wenig genug: 1741 W. v. Borck's öfters erwähnte Uebertragung des Julius Caesar in Alexandrinern, und 1758 war in Basel von einem „Liebhaber des guten Geschmacks" unter anderen Probestücken der englischen Bühne auch Shakespeare's Romeo und Julie in Blankversen erschienen. In der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" urtheilte 1760 über diese Uebersetzung ein Kritiker: „Sie ist in fünffüßigen ungereimten Versen. In Versen? Das ist freilich ein Verdienst mehr, aber sie sind bisweilen so holpricht,

[1]) Dieser Aufsatz wurde zuerst in der Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung gedruckt: Nr. 18, 5. Mai 1889. Mit Genehmigung der Redaktion erfolgt hier der Wiederabdruck, mit einigen Aenderungen und Zusätzen des Verfassers.

die Harmonie und der Abschnitt so verabsäumt, kurz so schweizerisch, daß wir eine wohlklingende Prosa diesen Versen weit vorziehen würden.“ Erst 1767 in der Hamburgischen Dramaturgie kann Lessing ausrufen: „Wir haben eine Uebersetzung von Shakespeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum.“ Gegen die Nörgeleien der Kunstrichter[1]) hebt Lessing die Schwierigkeit des Unternehmens hervor. „Ein jeder anderer als Herr Wieland würde in der Eil' noch öftrer verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben.“ Der letzte, achte Band dieser Uebertragung Wielands — 1766 erschienen — enthielt neben dem Wintermärchen den Hamlet.

Von Hamlet, den die englischen Komödianten in Deutschland vielleicht früher, sicher im Jahre 1626 in Dresden aufgeführt haben, ist eine merkwürdige, wenn auch rohe, für die Textkritik des englischen Werkes wichtige Bearbeitung aus dem Ende des 17. Jahrhunderts bekannt, im Wesentlichen auf der ersten englischen Quartausgabe von 1603, oder, wie jetzt angenommen wird, auf einer verloren gegangenen Fassung des Shakespeareschen Werkes beruhend. Dieser erste deutsche Hamlet findet sich in Albert Cohn's Werk *„Shakespeare in Germany“*; Rud. Genée gab in seiner 1870 erschienenen „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland“ ein Bild von der Mißhandlung des englischen Dichters durch Anführung kennzeichnender Scenen; jetzt findet sich bei Creizenach in seinem Buch „Die Schauspiele der englischen Komödianten“ (Dt. Nat.-Lit. Spemann, 23. Band) der genaue Abdruck.

Aber auch in der Uebersetzung Wieland's blitzt nur hier und da der wahre Genius Shakespeare's hervor. Der Monolog im dritten Aufzug, der jedem Deutschen durch Schlegel's Kunst so vertraut ist, wie abgeschwächt, wie blaß erscheint er noch bei Wieland. Nach seinen Grundsätzen umschreibt er mehr die Gedanken, als daß er in die Seele jedes bedeutenden Wortes sich vertieft: er trifft den Nagel nicht auf den Kopf, sondern er schlägt gar oft daneben. In der Uebersetzung Eschenburg's, um von Anderen zu schweigen —

---

[1]) In der Allg. deut. Bibl. Nicolai's (1766, 2. St., S. 1—36) wirft der Beurtheiler der Uebersetzung von Home's „Grundsätzen der Kritik“ durch Meinhard einen tadelnden Seitenblick auf die „steife, geschmacklose“ Uebersetzung Shakespeare's, „die jetzt in der Schweiz erscheint“. — Wieland's Uebersetzung des Shakespeare ist in Zürich 1762—1766 in 8 Oktavbänden erschienen. Lessing dachte gewiß besonders *an diesen ungerechten* Ausfall gegen Wieland.

Hamlet im letzten, zwölften Band, 1777 — ist der Monolog schon etwas treuer und zugleich plastischer im Ausdruck; aber sehr viel ging durch die Prosa verloren von dem dämonischen Zauber des Originals. Noch mehr gilt das von der Bearbeitung Schröder's, der in der zweiten Ausgabe seines Hamlet von 1778, was den Monolog betrifft, nur wenig in der Fassung der ersten, „zum Behuf des Hamburgischen Theaters“ eingerichteten von 1777 geändert hat[1]. Wilhelm Schlegel erst, der möglichst treu und doch im Geiste des Dichters übersetzte, gab uns den Hamlet in einer seines Schöpfers würdigen Gestalt. Er wußte, wie er in Schiller's Horen 1796 erklärt[2], daß Shakespeare's Verse kein entbehrlicher, zufälliger Zierath seien, daß durch die Uebertragung in Prosa ein Theil der unzähligen, unbeschreiblichen Schönheiten dem Dichter geraubt worden, die wie ein geistiger Hauch über ihm schweben. Der Hamlet erschien im dritten Theil seiner Uebersetzung Shakespeare's zu Berlin 1798. Wie anders wirkt hier der Monolog, der alle Schauer der Sterblichkeit über uns ergießt.

Hat aber bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts niemand gefühlt, daß ihm nur eine poetische Uebersetzung gerecht werden kann? In dem erwähnten Buche stellt Genée die Prosa-Uebersetzung von Wieland, Eschenburg, Schröder zusammen. Er kennt nicht eine in Versen aus dem Jahre 1757, die Lessing gerühmt hat. Kein anderer als sein Freund Moses Mendelssohn hat sie verfaßt. Den Hamlet erwähnt dieser nicht erst 1760 in den Literaturbriefen, wie Genée anführt. Schon drei Jahre vorher äußert Mendelssohn in der Beurtheilung des Klopstock'schen Trauerspiels „Der Tod Adams“, da er die Erscheinung des Todesengels bei Klopstock rechtfertigt, „vielleicht erregt diese Erscheinung bei den Zuschauern eben den panischen Schrecken, den die Engländer dem Geiste im Hamlet nachzurühmen pflegen“ (Bibl. der schönen Wiss. II., 1. Stück). Les-

---

[1]) Bei dieser Gelegenheit entlaste ich Schröder von einem unbilligen Vorwurf Devrient's: in Schröder's Hamlet erzähle der Soldat, der Geist habe ihm das Kaskett vom Kopf gestoßen. (Nach der alten Hauptaktion I, 2 giebt der Geist der Schildwache von hinten eine Ohrfeige, „daß er die Musquete fallen läßt“). „Dieser Zug“, sagt Creizenach (a. a. O. 129) finde sich nicht in dor Ausgabe von 1778. „Devrient hat seine Angabe aus dem mir nicht zugänglichen ersten Druck entlehnt.“ Dieser selten gewordene Druck lag mir vor, aus der Göritz-Bibliothek in Berlin; auch hier findet sich keine Spur von jenem Zug: Devrient's Angabe ist also falsch.

[2]) 6 Bd. 4 St. „Etwas über Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters“; besonders S. 82.

sing, seit 1754 mit Mendelssohn bekannt, hatte den Freund in die schöne Literatur eingeführt. Durch ihn wurde der 25jährige Mendelssohn, der in seinen jüngeren Jahren von diesen Schätzen des menschlichen Geistes wenig kennen gelernt hatte, in die Tiefen der Kunst eingeweiht. Der Verfasser der „Briefe über die Empfindungen" fühlte die Schönheiten der alten und neueren Dichter mit so empfänglichem und lebendigem Gemüth, daß nicht bloß seine philosophische und kritische Begabung daran Genüge fand. Er wurde selbst zu dichterischen Versuchen angeregt: in einem Briefe gesteht er scherzend dem seit Oktober 1755 in Leipzig weilenden Freunde seine Lust, Verse zu machen; er theilt ihm u. a. ein Bruchstück eines Gedichts in Alexandrinern mit. Zur Uebersetzung des Hamletmonologs mußten ihn zunächst die Erörterungen über das Trauerspiel anregen, die er im Verein mit Nicolai vom Herbste 1756 bis Frühling 1757 mit Lessing geführt hatte. Mendelssohn's Uebersestzung wurde bekannt durch Nicolai's Bibliothek der schönen Wissenschaften. In seinen „Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften", die Mendelssohn verfaßte, bevor er Burke's Schrift über den Ursprung unserer Ideen über das Erhabene und Schöne gelesen, spricht er von dem Erhabenen der Gesinnung, das sich so kurz und ungeschmückt wie möglich ausdrücke. „Aber die nachdrückliche Kürze gefällt nur, wenn der Entschluß gefaßt ist." Eine erhabene Seele dagegen zeige sich reich und unerschöpflich an Gedanken, wenn sie ihre Handlungen überlegt. Die unentschlossene Seele, sagt Mendelssohn, schwankt wie von Wellen getrieben von einer Seite zur anderen und reißet die Zuhörer mit sich fort, bis sie endlich die Stimme der Tugend erkennt: sogleich sind alle Zweifel beseitigt, der Entschluß steht fest. Aus diesem Erhabenen entspringen die Monologe in den Trauerspielen, die in der neueren Zeit den Chor (er sagt das Chor) vertreten. Dann führt er Monologe der französischen Tragiker an. „Jedoch werden sie alle von der berühmten Monologe des Hamlet beym Shakespeare im 3. Aufzug übertroffen." Darauf folgt seine Uebersetzung mit einer Lücke von fünf Versen etwa in der Mitte:

Seyn, oder nicht zu seyn, das ist die Frage;
Ist's edler im Gemüth des strengen Schicksals
Blutdürstige Pfeile zu erdulden; oder
Sein ganzes Heer von Quaalen zu bekriegen
Und sie im Kampf zu endigen? — Zu sterben —
Nicht mehr; zu schlafen — Ist's mehr denn ein Schlaf,
Das uns von tausend Herzensangst befreyt,

Die dieses Fleisches Erbtheil sind? — Wie würdig
Des frommen Wunsches ist, verwesen! schlafen! —
Doch schlafen! Nicht auch träumen? Ach hier liegt
Der Knoten! Träume, die im Todesschlaf
Uns schrecken, wenn einst dieses Fleisch vermodert,
Sind furchtbar. Diese lehren uns geduldig
Des langen Lebens schweres Joch ertragen:
— — — — — — — — — — — —

Könnt uns ein bloßer Dolch die Ruhe schenken,
Wo ist der Thor, der unter dieser Bürde
Des Lebens länger seufzete? — Allein
Die Furcht für das, was nach dem Tode folgt,
Das Land, von da kein Reisender zurück
Auf Erden kam, entwaffnen unsern Muth.
Wir leiden lieber hier bewußte Quaal,
Eh wir zu jener Ungewißheit fliehen. —
So macht uns alle das Gewissen feige.
Die Ueberlegung kränkt mit bleicher Farbe
Das Angesicht des feurigsten Entschlusses.
Dieß unterbricht die größte Unternehmung
In ihrem Lauf, und jede wichtige That
Erstirbt. — —

Im ersten Abdruck finden sich zwei Druckfehler, die in der
ɜiten Auflage der „Bibliothek" vom Jahre 1760 beseitigt sind:
dieser Fassung hat der Leser die Verse eben gesehen. Die fünf
ɪr fehlen auch da noch, die im Original beginnen: *for who would*
r the whips and scorns of time . . . In derselben Abhandlung
ɜrsetzte Mendelssohn, um zu zeigen, daß ein erhabenes Still-
.weigen, mit dem Erhabenen in den Leidenschaften am rechten
;e verknüpft, die glücklichste Wirkung thun könne, eine wichtige
ɪne aus dem Oedipus des Sophokles, da der Bote aus Korinth
Wahrheit enthüllt, Iokaste verstummt, Oedipus dagegen leiden-
aftlich weiter forscht. Mendelssohn übersetzt nach dem Brumoy,
ɪn des Griechischen war er damals noch nicht mächtig. Lessing,
ː ich zu Beginn zeigte, rühmte nicht lange darauf in den Lite-
urbriefen die tiefe Wirkung des Oedipus neben den Werken
ɪkespeare's.

Ganz gewiß ist Mendelssohn durch Lessing zu der innigen
ɜchäftigung mit Hamlet wie mit dem Oedipus geführt worden.
er andrerseits auch seine Uebersetzung des Hamletmonologs hat
ɪe Zweifel auf Lessing Eindruck gemacht. „Die Stelle", schreibt
ɜsing an Nicolai 25. November 1757, „die Herr Moses nach dem
ɪmoy übersetzt hat, will ich, wo ich es für nöthig halte, nach

dem Griechischen ändern. Die Stelle aus dem Hamlet hat Herr Moses vortrefflich übersetzt.“ In Lessing's zwei Jahre darauf veröffentlichtem Trauerspiel Philotas, welches sehr mit Unrecht unsrer Bühne fremd geblieben ist, spricht der Held — ich führe Worte aus Erich Schmidt's Werk über Lessing an — vom Sterben, als ob er Shakespeare's Hamlet gelesen hätte. Lessing kannte den bohrenden Monolog des Dänenprinzen damals nicht mehr bloß aus einer Voltaire'schen Paraphrase. „Theils Shakespeare, theils der Antike folgend, füllt er in seinem kürzesten Stück drei Auftritte durch die längsten Monologe aus, die er je geschrieben hat.“ Ich möchte noch hinzusetzen, daß das ganze Selbstgespräch des Philotas im vierten Auftritt, in welchem die erhabene, noch schwankende Seele des jungen Helden, ehe sie zum festen Entschlusse kommt, von Gedanken zu Gedanken eilt, genau dem von Mendelssohn in seiner Abhandlung entwickelten Grundsatze folgt.

Bei der ersten Fassung seiner Uebersetzung von 1757 hat sich Mendelssohn nicht beruhigt. Sie erschien verändert in seinen „philosophischen Schriften“, Berlin 1761, dann in einer „verbesserten Auflage“ dieser, 1771 und 1777. In diesen beiden Auflagen ist auch die Abhandlung sehr erweitert und mit Zusätzen versehen; auf Schiller hat sie, beiläufig gesagt, in dieser Gestalt eingewirkt. Die Scene aus dem „Oedipus“, in Prosa, ist schon 1761 nun getreu nach dem griechischen Original übersetzt. Der Hamletmonolog hat in seinem ersten Theil eine gründliche Verbesserung erfahren; die fünf fehlenden Verse sind ergänzt, die Worte *To die, to sleep, no more* .. sind klarer übersetzt: fast in jedem Verse ist etwas glücklich, manchmal auch aus metrischen Gründen geändert. Ueber Hamlet's Verzweiflung hat Mendelssohn noch eine Erläuterung hinzugefügt, welche in der ersten Gestalt fehlt. Die Verse lauten:

Seyn oder Nichtseyn; dieses ist die Frage!
Ists edler, im Gemüth des Schicksals Wuth
Und giftige Geschoß zu dulden; oder
Sein ganzes Heer von Quaalen zu bekämpfen,
Und kämpfend zu vergehn. — Vergehen? — Schlafen! —
Mehr heißt es nicht. Ein süßer Schlummer ists,
Der uns von tausend Herzensangst befreyt,
Die dieses Fleisches Erbtheil sind! wie würdig
Des frommen Wunsches ist vergehen, schlafen!
Doch schlafen? Nicht auch träumen? — Ach! hier liegt
Der Knoten: Träume, die im Todesschlaf
Uns schrecken, wenn einst dieses Fleisch verwest

Sind furchtbar! Diese lehren uns geduldig
Des langen Lebens schweres Joch ertragen.
Wer litte sonst des Glückes Schmach und Geißel,
Der Stolzen Uebermuth, die Tyranney
Der Mächtigen, die Quaal verschmähter Liebe,
Den Mißbrauch der Gesetze, jedes Schalks
Verspottung der Verdienste, mit Geduld?

Der übrige Theil lautet wie in der ersten Fassung. Erst in der erweiterten Abhandlung 1771 und 1777 findet sich auch noch ein Stück des Monologs am Schluß des zweiten Aufzuges übersetzt. Mendelssohn zeigt, wie kunstvoll Shakespeare aus den geringsten Umständen glückliche Wendungen zu erzielen weiß. Die Wirkung des Erhabenen sei um so stärker, je weniger man sich bei der Geringfügigkeit der Ursache solcher tragischen Folgen versehen habe. Nachdem der Schauspieler von Hekuba gesprochen, ruft Hamlet allein aus:

O welch ein kriechender, elender Sklave
Muß Hamlet seyn! — wie ungeheuer! dieser Gaukler
Erdichtet Kummer, träumt von Leidenschaft,
Und seine Seele folgt der Phantasey,
Und würkt; entflammt sein Angesicht, verleiht
Den Augen Thränen, seinen Blicken wilde
Bestürzung, seiner Stimm' ein tödtlich Röcheln;
Der ganze Mann entspricht dem eingefaßten Wahne.
Für wen? — für Hekuba?
Was geht ihn Hekuba? was geht er sie an?
Und er kann weinen? O was würd' er thun,
Hätt' er den Trieb zur Leidenschaft, der mich
Anspornet?

Soweit reicht das Bruchstück nur, in welches sich zwei Sechsfüßler eingeschlichen haben. Aus dem dritten Aufzug übersetzt Mendelssohn noch die Prosascene zwischen Hamlet und Güldenstern, der die geheime Ursache seiner Schwermuth auskunden will. — Noch einmal trat gegen Ende der siebziger Jahre dem Philosophen Shakespeare's Hamlet, „dieser unnachahmliche Charakter," wie er schrieb, durch einen bedeutenden Schauspieler lebendig vor die Seele. Brockmann hatte 1778 in Berlin als Hamlet einen unerhörten Erfolg. In einem erst vor wenigen Jahren bekannt gewordenen Schreiben Mendelssohn's an Zimmermann in Hannover theilt er diesem 1778 29. Januar die allgemeine Entzückung der „sonst so frostigen" Berliner mit. „Auch mich riß er völlig hin, und er

schien alle Erwartung zu übertreffen, die ich mir je von einem guten Schauspieler gemacht hatte".[1])

Mit glücklichem Griff, wenn auch wohl durch Lessing bestimmt, hat Mendelssohn den Blankvers, nicht den allgemein beliebten Alexandriner für seine Uebersetzung gewählt. Nur bindet er sich nicht wie Lessing und dessen Freunde Kleist, Gleim, wie Weiße, auch Brawe, an den stumpfen Ausgang des Verses, den August Sauer als charakteristisch für Lessing's damalige Fünffüßler nachgewiesen hat. Der Alexandriner aber schien noch gegen Ende des Jahrhunderts unentbehrlich zu sein. Trotz den vereinzelten Versuchen nach Mendelssohn, Shakespeare in Blankversen zu übersetzen — Wieland's Johannis-Nachttraum, Eschenburg's Richard III. in Versen kommen in Betracht, und von Herder, der schon in den Fragmenten über die neuere deutsche Literatur den Alexandriner im Trauerspiel verwarf, sind Bruchstücke von poetischen Uebersetzungen auch aus Hamlet vorhanden, — trotz diesen vereinzelten Versuchen gebrauchte Bürger noch für den Sommernachtstraum, soweit die Uebersetzung bekannt ist, den Alexandriner. (Haym, Die romantische Schule S. 157.) Und noch Schlegel hat sich vom Alexandriner in Romeo und Julie in den gereimten Scenen nicht überall lossagen können, der doch so ungeeignet ist für die Sprache der Empfindung, durch welchen, nach Schiller's Ausdruck, jedes Gefühl, jeder Gedanke wie in das Bette des Prokrustes gezwängt wird. Ueber manche Schwierigkeit ist Mendelssohn allerdings auch hinweggegangen. Aber bei vielen gelungenen Versen denkt man unwillkürlich Schlegel's, der vielleicht die Arbeit Mendelssohn's gekannt und benutzt hat. Erwähnung verdient, daß an einer Stelle Schlegel Versuche macht, bis er sich zu der Fassung entscheidet, die bei Mendelssohn steht:

„Die unserm Fleisch anhängen,
Die unseres Fleisches Loos sind,
Die unseres Fleisches Erbtheil"

(vgl. zur Entstehungsgeschichte des Schlegel'schen Shakespeare von M. Bernays 1872 S. 247.).

Warum die Uebersetzung Mendelssohn's im Ganzen so gut gelungen war? Sie war kein bloßes Spiel des Geistes; ein innerer Antheil ist bei der lang gehegten Arbeit lebendig gewesen. Allerdings die Grundstimmung des seinen Leibniz so sehr verehrenden

[1]) Ed. Bodemann: J. G. Zimmermann. Sein Leben und bisher ungedruckte Briefe an ihn. Hannover 1878. S. 288.

jüdischen und zugleich echt deutschen Denkers war eine optimistische: mit heiterem Vertrauen, gleich Lessing's Nathan, baute er auf das weise Walten der Vorsehung. Darum aber waren ihm dunkle Stunden, besonders als Jüngling, nicht fremd; Schmach und Gram hatte er seit seiner Kindheit genugsam kennen gelernt. Als Lessing 1754 dem Professor Michaelis in Göttingen auf seine Beurtheilung des Lustspiels „Die Juden" antwortete, führte er auch Moses' bittre Klagen an über die Vorurtheile gegen die Juden: nicht genug, daß das gemeine Volk sie von jeher als den Auswurf der Natur angesehen, auch bei den gelehrten Leuten sei keine Billigkeit zu finden. (Lessing's Werke. Hempel XI[1], 341.) Wie tief blicken wir in sein Inneres, wenn wir in dem für die Oeffentlichkeit bestimmten „Sendschreiben an den Magister Lessing in Leipzig" vom Jahre 1756, in dem Mendelssohn Rousseau's Ideen bestreitet, mitten in der wissenschaftlichen Beweisführung ihn bei der Erwähnung der Freundschaft seinem „besten Freunde" die Worte zurufen hören: „Mein empfindliches Herz ist Ihnen allzu sehr bekannt, — Sie wissen, wie weit es dem Gefühl der Freundschaft offen steht . . Sie haben allzu oft nicht ohne Vergnügen bemerkt, wie viel Macht ein freundschaftlicher Blick von Ihnen auf mein Gemüth gehabt hat, wie er vermögend gewesen ist, allen Gram aus meiner Brust zu verbannen." (Schriften I, 380.)

Mendelssohn's Uebersetzung fand noch Verbreitung durch den Abdruck in Schmid's Anthologie der Deutschen 1771 (II, 342—343), worauf mich Herr Reinhold Köhler in Weimar aufmerksam gemacht hat. Zwei Druckfehler haben sich übrigens dort eingeschlichen. Den Abdruck ferner in „Mendelssohn's kleinen philosophischen Schriften" (Berlin 1789, S. 233—234), herausgegeben von seinem Freunde Joh. Georg Müchler erwähne ich schon darum, weil da im Gegensatz zu den übrigen Drucken im 12. Verse richtig „dieses" statt dies steht und ebenso im 18. das entstellende „und" vor „jedes Schalks" gestrichen ist.

In anderer Art als Mendelssohn wurde der zweite innige Freund Lessing's vom Hamlet berührt: der Major Ewald Kleist, dessen geringste Eigenschaften, wie Lessing nach seinem Tode rühmte, der Dichter und der Soldat waren. Trotz allem Heldenmuth, trotz der Begeisterung für die Ehre seines Vaterlandes und seines großen Königs tritt das melancholische Temperament, das Kleist selber sich zuschrieb, immer zu Tage. Ihm erschien die Welt, gleich Hamlet, wie ein Grab. Wir Narren der Natur, *we fools of nature*, sagt Hamlet; das große Narrenhaus, die Welt, sagt Kleist. Den

Mann, der über erlittenes vieles Unrecht und Unglück klagt, aber „über einer Bataille“ sie freilich vergessen kann; dem Rohheit der Kameraden sogar den Heldenmuth abzusprechen wagte, weil er nach des Dichters Wort nicht saufen, wie die Erde säuft, nicht wie der Sturmwind sprechen, wie ein Erdbeben zürnen konnte; der ein andermal schreibt: „ich werde gewiß sehr lange leben müssen, es geschieht immer das, wonach wir nicht fragen“: den müssen die Worte des schwermüthigen, grüblerischen und alle Rohheit verabscheuenden Dänenprinzen auf's tiefste getroffen haben. Und wenn im Hamlet der Werth des selbständigen Menschen gepriesen wird, der des Knies gelenke Angel nicht beugt, weil Kriecherei Gewinn bringt (Hamlet zu Horatio); wenn die scharfe Verhöhnung der Höflinge in diesem Werke Shakespeare's auf die Spitze getrieben wird, so gaben diese und ähnliche Gedanken dem Dichter reiche Nahrung.

Aus zwei Gedichten der letzten Jahre klingt, wie ich meine, diese Hamletstimmung vernehmlich hervor. Die folgende Betrachtung zeigt wieder, wie in eines Dichters lange vorbereitetem Gemüth das Empfangene, das ihm gemäß ist, sich zu eigener Schöpfung gestaltet, ohne daß der Dichter sich dieses Vorgangs bewußt zu sein braucht. Kleist sendet am Ende des Jahres 1757 sein „Grablied“ an Gleim. Im ersten, mit dem Verse: „Weh dir, daß du gestorben bist“ beginnenden Theil beklagt Kleist den Todten, der die Herrlichkeit der Natur nicht mehr zu schauen vermag.

„Allein, du wirst auch nicht mehr sehn,
Daß sich der Tugendhafte quält,
Sich seiner Blöße schämt und darbt
Und seine Lebenszeit verweint,
Indessen daß in Seid' und Gold
Der Bösewicht stolzirt und lacht.
Du wirst nicht sehn, daß ein Tyrann
Die Ferse frei gebornem Volk
In den gebognen Nacken setzt . .
Kein Narr, kein Höfling wird dich mehr
Mit dummer Falschheit peinigen,
Und keine Rachsucht sieht auf dich
Mit scheelen Blicken eines Wolfs.“ . . .

„Wohl dir, daß du gestorben bist“! endet das Grablied. Im Dezember des Jahres schickt Kleist dieses Gedicht an Gleim mit folgenden Worten: „Ist dies nicht ein seltsamer Einfall? Aber ich glaube doch, daß er mir ähnlich sieht. Machen Sie nun ein „Geburtslied“, das sich anfängt: Weh dir, daß du geboren bist, und

schließt: Wohl dir, daß du geboren bist! .. Was für ein Kontrast von Freunden! Einer macht Siegslieder und der andere Sterbelieder." Dieser Brief ist erst durch Sauer's treffliche Ausgabe der Werke Kleist's bekannt geworden. Kleist aber hatte sein „Geburtslied" schon Anfang März 1758 fertig. Wie Hamletisch klingt der Anfang des Gedichts:

Weh dir, daß du geboren bist!
Das große Narrenhaus, die Welt,
Erwartet dich zu deiner Qual.
Nicht Wissenschaft, nicht Tugend ist
Ein Bollwerk vor der Bosheit Wuth,
Die dich bestürmen wird. Verdienst
Beleidiget die Majestät
Der Dummheit und wird dir gewiß . .
Ein kerkerwerth Verbrechen sein.

Nicht erst Mendelssohn's Uebersetzung hat Kleist auf Hamlet aufmerksam gemacht. Aber dieser hat auf seine Phantasie und sein Gemüth gewirkt, gerade da Kleist's beide Gedichte entstanden. Und Lessing muß mit ihm von Mendelssohn's Versen gesprochen haben. Das läßt sich beweisen. Denn am 25. November 1757, wie wir gesehen, lobt Lessing im Brief an Nicolai die Uebersetzung seines Freundes. Drei Tage darauf schreibt Kleist in einem erst seit 1880 durch die Vossische Zeitung bekannt gewordenen, jetzt in Sauer's Ausgabe befindlichen Briefe ebenfalls an Nicolai: „Er ist mein täglicher Gesellschafter, der brave Lessing, und ich bin glücklich, daß ich ihn hier habe." In demselben Briefe bittet Kleist, „Herrn Moses sein großes Kompliment zu machen," an dessen Schriften er auch sonst großen Antheil zeigt.

Die eben ausgesprochenen Gedanken werden dadurch nicht widerlegt, daß das „Geburtslied" als Gegenstück zum „Grablied" im zweiten Theil in lebensvollen Versen die Schönheit der Natur preist, die beglückenden Tugenden und die Freundschaft, und daß es mit dem Verse schließt: „Wohl dir, daß du geboren bist."

Das „Geburtslied" war im Frühling 1758 entstanden, eines seiner letzten Gedichte. Lessing theilte es als „noch ungedrucktes Stück" im 40. Literaturbrief mit, den 17. Mai 1759. Am 12. August desselben Jahres wurde Kleist tödtlich und grausam verwundet auf dem Schlachtfeld von Kunersdorf. Erst zwölf Tage darauf befreite ihn der Tod und führte ihn in das unentdeckte Land, von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt.

Die Sage von Romeo und Julia in deutschen Prosadarstellungen des 17. Jahrhunderts.

Von

Dr. L. H. Fischer.

Im XI. Bande dieses Jahrbuches S. 140—225 ist Dr. Karl Paul Schultze den Wandlungen nachgegangen, welche die Sage von Romeo und Julia bei ihrem Weg aus der italienischen durch die französische, spanische und englische Literatur erfahren hat. Die deutschen Prosadarstellungen des Stoffes sind meines Wissens noch nicht im Zusammenhange auf ihre Abhängigkeit von fremdländischen Quellen untersucht.

Die älteste deutsche Erzählung von Romeo und Julia steht in: Glücks vnd Liebes- | Kampff. | Gantz klegliche | Tragœdi, in fünff Liebes Hi- | storien eingetheilet, | Darinnen gleich mit lebendigen | Mahlersfarben die eigenschafft, süsse, bit- | terkeit, Wollust vnd schmertzen der Liebe, nebenst vie- | lem Nutz, Warnung vnd Erinnerung zu Ehre, Zucht | vnd Tugendt reitzend beschrieben wird, nicht ohne | seufftzen vnd mitleiden zu lesen, vnd aus war- | hafftigen gewissen Historien | gezogen, | Jetzo wiederumb ans Liecht gebracht | Durch | Aeschacium Majorem. | Leipzig, Im Jahr 1615. | 18½ Bogen 8°.

Der Verfasser, von dessen Lebensumständen nichts bekannt ist, hieß mit seinem wirklichen Namen Joachim Caesar. Die Geschichte von

Romeo und Julia ist die dritte der Sammlung und hat die Ueberschrift: „Die Dritte History, von zweyen Liebhabenden, deren das ein von Gifft, das ander ausser Trawrigkeit gestorben.“ In der Vorrede sagt der Verfasser vom Zweck und von der Vorlage seines Buches: „So habe ich ... etliche liebliche, doch warhafftige Historien, so kurtz vor vnsern zeiten sich zugetragen, vnd erstlich in Italianischer, hernach in Frantzösischer Sprache verzeichnet, auch zum theil Kön. May. in Franckreich dediciert worden, fürnemlichen darumb fürnemen wollen, damit die Jugend, welche je lenger, so mehr zu allem argen geneigt, vnd sonderlichen jhren fleischlichen gelüsten vnterworffen seyn, auß diesem kleinen Wercklin, beyneben der belüstigung erlerne, solchen lesterlichen begierden vnd vnkeuschen Wercken ... zu widerstehen“.

Die Andeutungen der Vorrede machen die Auffindung der Quelle, aus welcher der deutsche Erzähler geschöpft hat, nicht schwer: es ist Pierre Boisteau's Bearbeitung der Novellen Bandello's. Mir liegt die im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin befindliche Ausgabe vom Jahre 1564 vor: XVIII Histoires Tragiques. Extraictes des euures Italiennes de Bandel, & mises en langu Françoise. Les six premieres, par Pierre Boisteau, surnommé Launay, natif de Bretaigne. Les douze suiuantes par Fran. de Belle-Forest, Comingeois. A Paris. 1564. Avec Privilege. 874 S. + 3 Bll. kl. 8°.

Eine Dedication an den König von Frankreich enthält diese Ausgabe allerdings nicht, dennoch ist kein Zweifel, daß Aeschacius Major Boisteau's Novelle in Händen gehabt hat; denn seine Geschichte von Romeo und Julia ist nichts als eine wortreiche und nicht immer geschmackvolle Uebersetzung von Boisteau's Erzählung. Selbst der Widerspruch, in dem die Ueberschrift zu dem Ausgang der Geschichte steht, ist nicht sein, sondern seiner französischen Vorlage Eigenthum. Boisteau hatte den Schluß in Bandello's Novelle dahin abgeändert, daß Julia nicht vor Traurigkeit stirbt, sondern sich mit Romeo's Dolch ersticht, hatte gleichwohl aber die Ueberschrift wörtlich aus Bandello übersetzt: dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse, und in dem Sommaire auseinandergesetzt, daß man eben so gut vor Schmerz wie vor Freude plötzlich sterben könne. Dies Alles hat Major, ohne seine Vorlage zu nennen, in seine Arbeit hinübergenommen. Zur Charakterisierung der Uebersetzungsweise des deutschen Autors folgt die Einleitung seiner Erzählung neben dem französischen Original.

Si l'affection particuliere, qu'à bon droict chacun porte au lieu de sa nativité ne vous deçoit, ie croy que vous confesserez auecques moy qu'il y a peu de citez en Italie qui puissent surmonter Verone, tant à cause du fleuue nauigable nommé Adisse, qui passe quasi par le milieu de la ville, et au moyen duquel se fait vne grosse trafique en Allemaigne, comme en semblable, pour le regard des fertiles montaignes et vallées delectables qui l'enuironnent, auec vn grand nombre de tresclaires et viues fontaines qui seruent pour l'aise et commodité du lieu, sans deduire par le menu plusieurs autres singularitez, quatre ponts, et vne infinité d'autres venerables antiquitez qui se manifestent de iour à autre, à ceux qui sont curieux de les contempler. Ce que i'ay voulu rechercher vu peu de plus loing, d'autant que l'Histoire tresueritable que ie veux deduire cy apres en depend et en est encores pour le iourd'huy la memoire si recente à Veronne qu'à peine en sont essuyez les yeux de ceux qui ont veu ce piteux spectacle.

Wo die eigen Liebe vnd besondere gunst, so billich jeder zu seinem Vaterland treget, euch nicht betreugt, glaub ich gewißlich, daß jhr sampt mir bekennen vnd verjehen werdet, daß gar wenig Städt in Italien sind, die da Veron (sonsten Dieterichs Bern genandt) vbertreffen mögen, nicht allein des Schiffreichen Wassers, der Etsch halben, das gleich mitten durch die Stadt fleust, darauff dann viel vnd grosse Kauffmanschatz in Deutschland geführet wird, sondern auch der fruchtbaren Bergen vnd lüstigen Thäler wegen, so dasselbige mit manchen gantz hellen, springenden Brunnen, die zwar zu grossem lust vnd gelegenheit des orts dienend, vmbgeben, wil geschweigen viel andere fürtreffliche ding, vier gewaltiger Brücken, vnd ander vnzalbaren, wichtigen Antiquiteten, so von tag zu tag daselbsten denen, die demselbigen nachforschen, zu hand stoßen. Diß alles ich nun etwas nach der leng erholen wollen, dieweil diese gantz warhafftige History, so ich hie zu erzehlen willens, sich allda zugetragen, vnd derselbigen gedechtnuß noch heutiges tages allermenniglich zu Veron so wol eingebildet, daß kümmerlich deren Augen, so diß jämmerlich Spectackel gesehen, auß getrucknet, vnd jhre Zäher abgewischet seyn.

Diese Probe wird ausreichen, um zu zeigen, in welcher Weise Aeschacius Major mit seiner Vorlage verfahren ist. Wenn schon Boisteau sich darin gefallen hatte, die einfache und natürliche Darstellung Bandello's phrasenhaft zu verbreitern, so ging auf diesem Wege sein deutscher Uebersetzer noch einen Schritt weiter: wo seine Vorlage mit einem Worte sich begnügt, wählt er die Umschreibung durch einen Satz, wo im Original nur ein Substantiv steht, verwendet er mehrere Synonyma, und in schmückenden Beiwörtern kann er sich nicht genug thun. Bisweilen weiß er allerdings durch diese Fülle eine gewisse Anschaulichkeit zu erzielen; so sagt er von Marcucio's Händen, daß sie „zu Winter- und Sommerzeiten zu gleich so kalt alß ein Eißschemel oder Gletscher ab dem Walliser *Gebirg*" *waren*, während im Französischen nur steht „d'auoir tousiours

les mains froids comme vn glaçon de montagne"; den todesähnlichen Zustand der Julia schildert er mit den Worten: „Dann wo gleich alle erschreckenliche Donnerschläg vnd gewaltigste Cartaunen und Schlangenschüß vnd knellen in jhren Ohren erbidemet, war doch ihr leblicher Geist dermassen gebunden vnd verstopfft, daß sie nicht hette erwecket mögen werden," während die Vorlage nur von „tous les plus horribles et tempestueux sons du monde" spricht. Selbständige erläuternde Zusätze, wie oben in der Einleitung zu dem Namen Verona's oder die Bemerkung über den Fackeltanz, daß er „bey vns Deutschen nicht gebreuchlich", sind selten. Ziemlich häufig dagegen finden sich unzutreffende oder geradezu falsche Uebersetzungen: mais plus le ieune enfant la voyoit *retifue*, plus s'enflammoit = je mehr der Jüngling sie langsam vermercket, so viel desto hefftiger in der Liebe entzündet; — de sorte, qu'il ne peut gaigner sur eux autre chose que leur *faire laisser les armes* pour un temps = daß er nichts weiteres verfahren oder außrichten mocht, dann allein jhnen die Waffen ein zeitlang zu zulassen.

In derselben Weise hat übrigens Aeschacius Major auch seine anderen Geschichten aus Boisteau übersetzt. Die fünf Historien des „Glücks- vnd Liebes-Kampffes" entsprechen genau den fünf ersten Novellen in der Boisteau'schen Sammlung, und zwar handelt die erste von Eduard III. und der Gräfin von Salberich (Salisbury),[1] die zweite von der Liebe Mahomet's, des Eroberers von Konstantinopel, zur schönen Griechin Hyrenea, die vierte von der Rache, welche ein piemontesischer Edelmann zur Zeit Maximilian's I. an seiner ehebrecherischen Frau nimmt, und die fünfte endlich von Didaco, einem Valencianischen Ritter, der durch die von ihm betrogene Violente schrecklich ermordet wird. Weshalb Major nur fünf Erzählungen aus seiner französischen Vorlage übersetzt hat, erklärt sich vielleicht aus der Bemerkung, welche Boisteau der sechsten und letzten der von ihm übersetzten Geschichten vorausschickt: Aduertissement au Lecteur. Valentinus Barruchius natif de Tollete en Espagne a faict vn gros Tome Latin escrit purement et en bons termes, de notre presente Hystoire duquel i'ay voulu

[1]) Dieselbe Geschichte hatte Aeschacius Major schon früher unter dem Titel: Rationis et adpetitus pugna (Halis Saxoniae 1612. 12°) in lateinischer Sprache ziemlich frei bearbeitet. Aus den Worten seiner Vorrede: „scito .. eandem primum Itala lingua dein Germanicâ etiam Gallicaque publicam in lucem prodiisse" muß man schließen, daß vor dieser lateinischen Bearbeitung schon eine deutsche existiert habe. Ob etwa auch von anderen der genannten Erzählungen, muß dahin gestellt bleiben.

faire mention, par ce que ie l'ay ensuiuy plus volontiers que les autheurs Italiens qui l'ont semblablement escrite.

Die zeitlich nächste deutsche Prosadarstellung der Sage von Romeo und Julia, welche mir bekannt geworden ist, steht in: Reflexiones | Politico-Con- | solatoriae, | Oder Reiffliche Vberlegungen | derjenigen Widerwertigkeiten, | und Unglück, welchen ein Politicus und vorneh- | mer Weltmann, wehrender Zeit seines Lebens, und obhaben- | den Verrichtungen underworffen ist: Wie er sich darzu | als einer unaußbleiblichen Sach Christlich | gefast machen, darbey auch vernünfftig | trösten könne und solle, | Allen und jeden, sonderlich aber | Primae Classis Politicis, und Weltmännern zu Lieb | und Ehren, auch verhoffenden Nutz und | Satisfaction mit Fleiß beschrieben, | Durch | Wilhelm Ignatium Schütz, J. C. | der Zeit Fürstl. Fuldischen Geheimen | Rath, Cantzlern, und Ambtmann | zu Steinau an der Haun. | Franckfurt am Mayn, | Drucks und Verlags Balthas. Christ. Wusts. | Anno 1661. | $28^3/_4$ Bogen. 8°.

Dort wird auf S. 31—49 die Geschichte als Beispiel erzählt, „wie manchmal ein scheinbares Glück oder Unglück, so man auff dieser Welt in diesem oder jenem zu haben vermeint, und von demselben sich zu viel bethören lasset, endtlichen auff ein warhafftig, ja wohl ewiges Unglück außschlagen könne“. Entsprechend dem Zweck, welchen der Verfasser verfolgt, ist die Darstellung kurz und knapp. Die beiden feindlichen Familien heißen bei ihm dez Mondeschez und dez Capelez und erinnern ihn an die Feindschaft zwischen den Mendoza und de Toledo in Spanien. Die Zeit, in welcher die Geschichte spielt, wird von ihm nicht näher bezeichnet, und die Obrigkeit, welche am Schluß eingreift, heißt bei ihm der Magistrat. Romeo's frühere Leidenschaft sowie die näheren Umstände seines ersten Zusammentreffens mit Julia bleiben unerwähnt. Ebenso schweigt er von der Veranlassung, welche bei Julia's Eltern den Plan zur Verheirathung ihrer Tochter mit dem Grafen von Lodrone hervorruft. Sonst stimmt Schütz's Darstellung mit der Boisteau's überein, besonders am Schluß, wo Julia erwacht, nachdem Romeo gestorben ist, und sich den Tod giebt (allerdings mit dem Degen, nicht wie bei Boisteau mit dem Dolche Romeo's), wo die Dienerin Julia's, weil sie die Verheirathung ihrer Herrin mit Romeo begünstigt und geheim gehalten hat, und der Apotheker, welcher an Romeo das Gift verkauft hat, von der strafenden Gerechtigkeit ereilt werden — Züge der Sage, welche nach Dr. K. P. Schultze's Ausführungen im XI. Bande dieser Zeitschrift

Boisteau's Erfindung zu verdanken sind. Eine geringfügige Abweichung von Boisteau zeigt sich darin, daß bei Schütz Romeo den Brief an seinen Vater nicht schon vor der Abreise aus Mantua, sondern erst nach der Ankunft in Verona schreibt.

Es scheint somit ziemlich sicher, daß die Vorlage, welche Schütz benutzt hat, direkt oder durch Zwischenglieder auf die Form der Sage, welche Boisteau geschaffen hat, zurückgeht. Bei der Feststellung der direkten Quelle müßte die spanische Namensform der Montecchi und Capuletti und die als Beispiel angeführte Feindschaft zweier spanischer Familien beachtet werden.

Ebenfalls als Beispiel und zwar für „der Weiber große Liebe" wird die Sage von Romeo und Julia erzählt in: Des | Mercurius | Keuscher Liebe | Sitten- | Schule; | Darinnen gesagt wird: Wie | sich ein junger angehender Liebhaber | zu verhalten habe, damit er den verlang- | ten Zweck seiner Liebe erreiche, und dar- | bey nicht etwa zu weit außer den | Schrancken der Tugend | sich begebe? | Bey langer Weile zum Truck | verfertiget, von einem jetziger | Zeit Lampridischen Ein- | siedler, | Nahmens: | J. F. S. Mercurius. | Nürnberg, | Zu finden bey Johann Hoffmann, | Kunst-Händlern. | Anno 1671. | 1+9 Bogen. 12°. — Die auf Seite 177—207 mitgetheilte Geschichte ist mit geringen Aenderungen im Ausdruck aus Schütz herübergenommen, auf den der Verfasser in einer Anmerkung auch verweist.

Zwei Jahre vor der Sittenschule war erschienen: Schauplatz | der Verliebten, | Das ist | Jüngst-erbauete | Schäfferey, | Oder keusche Liebes-Be- | schreibung, | Der Nimpfen | Amoena und Amandus, | Cratus und Phoebea, | Romeo und Julietta: | Wie auch | Des Freyers in allen Gassen, | Sampt | Anfügung höfflicher Schrei- | ben nach itziger Zeit an das löbliche | Frauen-Zimmer. | Hamburg, | In Verlag Johann Naumanns, 1669. | 12 Bogen 12°. — Dieser beliebte Schäferroman, über dessen Entwicklung Johannes Bolte's Nachträge zu Dach's und Albert's Gedichten in der Altpreußischen Monatsschrift XXIII (1886) S. 444 f. zu vergleichen sind, enthält auf S. 242—252 unter dem Titel „Historij der verzweiffelten Liebhabern" die Geschichte von Romeo und Julia. „Zu Verona führten zu Zeiten Bartholme Scaligers zwey vornehme Geschlechte die Montecher und Capelleten beharrliche Todtfeindschafft ... Unter den Montescheren war ein Jüngling, genannt Romeo, welcher sich erstlich in eine edle Jungfraw zu Verona verliebt, weil sie aber keiner Huld gewürdiget, haben ihm seine gute Gesellen gerathen, er solte diese

Undanckbare fahren lassen, mit ihnen zu den Dantzen, welche damals vor der Fasten üblich, gehen, und eine andere ersehen, die seinen Augen gefallen möchte.“ So beginnt die Geschichte und enthält sich auch in ihrem weiteren Verlaufe jeder überflüssigen Breite, erzählt aber alles Wesentliche in der Form, wie es aus Boisteau's Novelle bekannt ist. Doch treten folgende Abweichungen im Einzelnen hervor. Julia's Vetter, dessen Namen Thibaut von Aeschacius Major in Diepold verdeutscht war, heißt hier Tibua. Während bei Bandello, Boisteau und dessen deutschen Nachfolgern das Schloß Villa franca in der Nähe von Verona im Besitze der Capulets ist, heißt hier Julia's Freier Graf Paris von Ledrone, Herr von Villefranche. Ferner läßt der Verfasser des „Schauplatzes“ Romeo von Verona nicht nach Mantua, sondern nach Modena flüchten. Nach dem vermeintlichen Tode Julia's „nimmt“ Romeo's Diener Peter „die Post“ und reitet nach Modena, setzt seinen Herrn von dem Vorgefallenen in Kenntniß und wird von diesem nach Verona zurückgeschickt, wo er noch Zeit hat, die zum Erbrechen des Grabgewölbes nöthigen Geräthschaften zu besorgen. Es soll nicht geleugnet werden, daß dies in den etwa 35 Stunden, welche zwischen der Bestattung Julia's und ihrem Erwachen im Grabgewölbe liegen, möglich ist, aber immerhin mußte einen nachdenkenden Erzähler die größere Entfernung zwischen Verona und Modena abhalten, das Letztere für Mantua zu setzen. Es wird deshalb diese Aenderung wohl auf einen Irrthum, möglicherweise, wie vielleicht auch bei Tibua, auf ein Verhören zurückzuführen sein. Geändert ist in dem „Schauplatz“ auch der Name des Mönches, welchen Lorenzo an Romeo schickt: er heißt nicht Anselm, sondern Robert. — Bemerkenswerth ist schließlich auch noch folgende Abweichung. Bei Bandello, Boisteau und den oben genannten deutschen Erzählern erklärt Lorenzo der Julia, er wolle durch einen Boten Romeo benachrichtigen und in der Nacht nach ihrer Beisetzung mit ihm ihren Leib aus der Gruft hinwegtragen; wenn dann die Wirkung des Pulvers aufgehört hätte, würde Romeo sie heimlich nach Mantua führen. Im „Schauplatz“ dagegen versichert Lorenzo der Julia, er wolle sie aus dem Grabe herausholen und in Mannskleidern nach Modena zu Romeo senden. Gleichwohl schickt auch hier Lorenzo einen Boten an Romeo, um ihm von seinem Plane Kunde zu geben. Ganz ähnlich berichtet Bandello's Vorgänger Luigi da Porto, Lorenzo habe Julia nach ihrer Errettung aus dem Grabgewölbe in seiner Zelle verbergen und in Ordenstracht zum Kapitel mit nach Mantua nehmen

wollen. Wegen dieser zufälligen Uebereinstimmung darf aber eine Abhängigkeit der Geschichte im „Schauplatz“ von da Porto's Darstellung nicht angenommen werden, vielmehr ist, wie schon hervorgehoben wurde, nicht daran zu zweifeln, daß auch diese deutsche Bearbeitung der Sage von Romeo und Julia auf Boisteau's Fassung zurückgeht. Durch welche Vermittlung der Verfasser sie erhalten und auf wen die Abweichungen zurückzuführen sind, wird sich schwerlich jemals feststellen lassen.

Daß noch andere deutsche Darstellungen der Sage von Romeo und Julia aus dem 17. Jahrhundert sich werden auffinden lassen, ist nicht unwahrscheinlich; soweit aus den bisher bekannten ein Schluß gemacht werden darf, ist die Gestalt, welche Boisteau der Sage gegeben hat, für die deutschen Darstellungen des 17. Jahrhunderts bestimmend gewesen.[1])

---

[1]) Als der vorstehende Aufsatz schon gedruckt war, kam dem Verfasser eine vor Kurzem erschienene Leipziger Dissertation von Ludwig Fränkel zu Gesicht: Untersuchungen zur Stoff- und Quellenkunde von Shakespeare's Romeo and Juliet. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte. 1. Theil. — Die vollständige Arbeit wird in der Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte und Renaissance-Literatur veröffentlicht werden. In dem gedruckt vorliegenden Theil wird auf die deutschen Prosadarstellungen des 17. Jahrhunderts nicht eingegangen.

Shakespeare's Gedichte.

Von

Professor Dr. **Sachs.**

I. Venus und Adonis

ist, wie Elze (W. Shakespeare 362) sagt, in der That ein Opiumrausch sinnlicher Liebe, wie glänzend es auch den Stempel des Genies an der Stirn tragen mag — es weht darin ein ähnlicher Geist wie in den vielbesprochenen Gemälden eines modernsten Malers, nämlich Hans Makart's. Shakespeare hat hier, wie Gervinus (I, 47) ausführt, Sinnenglut ohne Maß mit Poesie verwechselt, und das Ganze ist von dieser Seite ein einziger blendender Fehler, wie ihn junge Dichter so gern begehen (vgl. Koch, Shakespeare 122..). Dabei war aber nach Dowden's richtiger Bemerkung (37) der Vorwurf von Shakespeare's Jugendgedicht für einen jungen Autor der Renaissance ein vortrefflicher, ebenso voll von Wollust und ungeistiger Natur wie der eines klassischen Gemäldes von Tizian. Dieser Vorwurf enthielt zwei Gestalten, an denen sich das fleischliche Auge unersättlich weiden konnte, und leckere Nahrung für die sinnliche Phantasie der Renaissance — die in Liebe entbrannte Königin der Schönheit und den schönen, sie verschmähenden Knaben. Sie gewährte eine Gelegenheit für endlose Auslassungen und Variationen über die Themata: Schönheit, Sinnenlust und Tod! Es ist eine künstlerische Studie, deren Ton nach Friesen (Jahrbuch II, 42) jugendlich frisch und trotz aller Schulkritik bezaubernd ist, während nach Appleton Morgan's übertriebenem Urtheile (Der Shakespeare-Mythus, Leipzig 1889, S. 223, 237) er in jeder Zeile den blasierten, *erfahrenen Lüstling* verräth. Während aber schon Meres in der

Palladis Tamia mit spezieller Anspielung auf dieses Gedicht gesagt hatte: Ovid's holde, witzige Seele lebe in dem von Honig überfließenden honigzüngigen Shakespeare; wie Tieck im Dichterleben (ed. Spemann, S. 221) es ein Buch nennt, das die Menschen, die noch Gemüth und Sinn haben, bezaubert — und auf der folgenden Seite es überschwänglich lobt; während Taine (Geschichte der englischen Litteratur II, 4) meint, es sei eine Schwelgerei der Einbildungskraft, die in der Hand keiner der holden und zarten Damen Londons fehlen sollte — und Benno Tschischwitz (im Jahrbuche VIII, 37) die neue kühne Behandlungsweise des Stoffes, die Kunst des Stils, die Lebendigkeit der Bilder, die Eleganz und Melodie der Sprache preist — tadelt es Hazlitt (Ueber die Charaktere in den Dramen Shakespeare's, 244; ed. 1870) auf das heftigste: „Die beiden Gedichte über Venus und Adonis und über Tarquinius und Lucrezia kommen uns wie ein paar Eishäuser vor; sie sind ungefähr ebenso hart, ebenso gleißend und ebenso kalt. Der Verfasser scheint fortwährend nur an seine Verse zu denken und nicht an seinen Gegenstand, nicht an das, was seine Personen fühlen sollen, sondern an das, was er über sie zu sagen hat; und wie es unter solchen Umständen immer gehen muß, legt er ihnen grade das, was sie zuletzt gedacht haben würden, in den Mund, weil es bei ihm die größte Erfindungskraft zeigt, das zu entdecken. Die ganze Sache ist wie ein mühsames Bergsteigen; der Dichter sucht sich fortwährend die Schwierigkeiten der Kunst heraus, um seine Stärke und seine Geschicklichkeit in dem Ringen mit ihnen zu beweisen.. Ein schöner Gedanke geht sicherlich immer in einer endlosen Erörterung darüber zu Grunde... Außerdem wird seltsamerweise immer versucht, die Sprache der Malerei an die Stelle des dichterischen Ausdrucks zu setzen, damit wir in dem Gesicht der Personen ihre Gefühle auch sehen können."

Wesentlich günstiger urtheilt darüber Coleridge (Biographia literaria II. 2, p. 18; ed. 1847); er erklärt auch die am Schlusse von Hazlitt's Kritik getadelte Eigenthümlichkeit: „Der großartige Instinkt, welcher den Dichter zum Drama trieb, arbeitete schon insgeheim in ihm, indem er ihm eingab, einen Ersatz für den sichtbaren Ausdruck, das fortwährende Vermitteln und die stetige Erklärung durch Ton, Blick und Bewegung zu finden, was er alles in seinen dramatischen Werken von den Schauspielern erwarten durfte (siehe Dowden, Sh. 60). Uebrigens hat Tschischwitz (VIII, 36..) mit ziemlichem Erfolge versucht, gegenüber den mannigfachen Vor-

würfen den Dichter zu rechtfertigen, der fühlte, daß der Zeitpunkt gekommen war, in welchem sich der durch die klassischen Vorbilder bereits geläuterte Geschmack von der Tradition der Vorgänger gänzlich zu emanzipieren hatte. Es kam ihm darauf an, wie auch Tieck (Dichterleben, S. 225) mit kleiner Abweichung sich ausdrückt, in Adonis einen Jüngling zu schildern, der sich auch den reizendsten Lockungen der Sinnlichkeit gegenüber nicht in dem festen Grundsatze, keusch zu bleiben, wankend machen läßt; der diese Festigkeit zwar mit dem Tode büßt, schließlich aber zum Lohne seiner Standhaftigkeit noch nach dem Tode in eine Blume verwandelt und so der irdischen Unsterblichkeit theilhaftig wird. Die ganze Kunst des sinnlichen Liebreizes und alle schlauen Erfindungen, deren weibliche Lüsternheit fähig ist, sollte sich an der Festigkeit des Adonis erschöpfen, und die Phantasie des Dichters hatte daher keinen Grund, vor dem zürnenden Auge der Moral zurückzubeben, weil sie sich bewußt war, gerade in ihrem Dienste zu schaffen. Er vermeidet daher auch mit Bewußtsein die Sandbank des moralisierenden Raisonnements, auf der es sich die Dichter der reinen Allegorie so bequem machten, da es ihm nur darum zu thun ist, den der Sinnlichkeit entspringenden Rausch gegenüber der idealen Liebe und dem reinen sittlichen Bewußtsein als thierisch und nichtig darzustellen (vgl. Tieck, Dichterleben, S. 169). Der Heroismus der Unschuld und Sittenreinheit soll hier wie in Lucrezia, wie in Maß für Maß und Cymbeline zur Darstellung kommen.

Endlich citieren wir noch Drake's Urtheil (Shakespeare and his Times II, 20): Seine Länge ist einer der Hauptfehler; denn nicht nur finden wir eine ermüdende Weitschweifigkeit, sondern der Dichter hat sich auch oft in seinen Bildern so weit ausgedehnt, daß die Wirkung dadurch verloren geht. Oft auch sind seine Ideen mehr wunderbar durch ihre eigenthümliche Geziertheit als passend für die Situation. Zwei andere Einwürfe lassen sich noch machen, daß das Gedicht in Bezug auf den Charakter des Adonis ganz gezwungen und unnatürlich ist, und zweitens, daß der Dichter oft eine so liederliche Sprache angewandt hat, daß sie gänzlich jede vielleicht beabsichtigte moralische Wirkung ausschließt. — Dennoch giebt Drake zu, daß viele Stellen ganz des Shakespeare'schen Genius würdig sind und das ganze Gedicht weit allen ähnlichen Erzeugnissen der englischen Muse bis 1587 überlegen ist.

Auch in der Form zeigte Shakespeare eine vollkommene Unabhängigkeit von seinen Vorgängern, indem er statt der acht-

zeiligen Chaucer'schen Strophe (a b a b b c b c) oder der von Spenser in seiner Fairy Queen verwertheten und von Byron in Childe Harold angewandten 9zeiligen Strophe (a b a b b c b c c) eine 6zeilige Strophe in Venus and Adonis bildete (a b a b c c), analog den 4 Strophen, welche als 'Commendatory Verses addressed to the Author' der Fairy Queen vorgesetzt und von einem Ignotus unterzeichnet sind, den Koch (S. 128) für Shakespeare selbst halten möchte.

Als Quelle des Gedichtes gilt das zehnte Buch der Metamorphosen des Ovid, das, von Golding in's Englische übertragen, 1567 erschienen war; doch hebt Tschischwitz (VIII, 36) mit Recht hervor, daß außer den Namen, von denen Spenser, Fairy Queen III, 1. 34, redet: *the love of Venus and her paramours, the fayre Adonis, turned to a flowre* — (vgl. ib. II, 10. 71, III, 1. 34; 6. 29, 39, 46. mit einer Weiterentwickelung der Sage) und der Erzählung von der Entstehung der Blume aus dem Blute des Adonis (X, 735) nichts von Ovid weiter entlehnt ist. Adonis, der Sohn des Kinyras und der Metharme (nach Apollodor III, 14) oder nach dem griechischen Dramatiker Panyasis des Assyrerkönigs Theias und der Myrrha, von welcher Spenser III, 2. 41, 7. 26 sprach und William Barksted ein Buch 'Mirrha, the mother of Adonis or Lustes prodigies (London 1607, neu ediert in Dr. Grosart, Poems of W. Barksted 1876) schrieb, wurde bei Theokrit (I, 108), Apollodor (III, 14) und Virgil (Eklogen X, 18) erwähnt (vgl. noch Ovid, Metamorphosen X, 300, Alfieri's Drama Adone und Klein, Drama VI, 2. 547). Er ist ursprünglich ein episch-phönizischer Naturgott, welcher das wechselnde Naturleben bezeichnet, und dessen Fest besonders glänzend zu Byblus gefeiert wurde. (Ueber seine Darstellungen in der alten Kunst sehe man Pauli's Realencyclopädie, ed. Teuffel, Stuttgart 1864, I, 178 und Brugsch, die Adonisklage und das Linoslied, Berlin 1852.) Außer Shakespeare hat noch Henry Constable denselben Stoff englisch bearbeitet in einem zwar erst 1600 in einer Gedichtsammlung 'England's Helicon' erschienenen Gedichte: 'The Shepheard's Song of Venus and Adonis', das aber doch früher als Shakespeare's Werk gedichtet sein mag. Die Frage, ob sich Shakespeare an sein Werk angelehnt hat, ist eine offene; Elze 363 meint, aus jenem Gedichte, das Delius (Shakespeare's Werke, Elberfeld 1882, V, 711..) mitgetheilt hat, könne Shakespeare höchstens eine Anregung oder einen Anklang geschöpft haben. Ebenso wenig läßt sich (vgl. Elze 157. 365) die andere Frage entscheiden, ob Shake-

speare die sehr umfangreiche epische Dichtung des Italieners Marini (1569—1625), L'Adone gekannt hat, welche zwar erst 1623 zu Paris erschien, aber, wenigstens theilweise, sicher sehr viel früher vollendet war (vgl. Klein, Drama V, 594. 603). Dagegen ist Lodge's Gedicht 'Scilla's Metamorphosis', zuerst 1593, dann noch 1620 zum zweiten Male als bloße Titelauflage erschienen, das in derselben Strophe wie Venus und Adonis geschrieben ist und im Anfange auf dieselben Vorgänge wie dieses Gedicht anspielt, möglicherweise von Shakespeare benutzt, wie Elze (364) meint, während Reardon (Shakespeare's Venus and Adonis and Lodge's Scilla's Metamorphosis in Shakespeare Society Papers III, 143. 146) annahm, Lodge habe Shakespeare's Gedicht in der Handschrift kennen gelernt und zum Muster genommen (s. noch Klein, Drama XIII, 365). Greene in seinem Perimedes (1588) hat 2 Sonette über Venus und Adonis, und in 'Never too Late' (1590) ein aus Französisch und Englisch zusammengestelltes Lied Infida's Song (vgl. Bell, Poems of R. Greene 1856, 50. 51. 63). Auch Lope de Vega schrieb ein mythologisches Schauspiel Venus und Adonis (s. Klein, Drama X, 492).

Das Shakespearesche Werk[1]), welches der Autor in seiner Widmung an Southampton als '*the first heire of my invention*' bezeichnet, was Tschischwitz (VIII, 36) so deutet, daß es in der That 'ein ganz reines Produkt seiner Erfindung gewesen', während mehrere seiner früheren Dramen aus älteren Bearbeitungen, Chroniken oder Novellen entlehnt sind, ist nach den meisten Kritikern (Collier, A. Knight, Ramsay, Friesen, Elze; vgl. Jahrbuch II, 42) die früheste Schöpfung Shakespeare's, wenn auch die Gewandtheit des Ausdrucks die Vermuthung einer späteren Ueberarbeitung nicht ausschließt. H. Isaac (Jahrbuch XVII, 180) weist auf zahlreiche Anklänge an Venus and Adonis in den ersten 19 Sonetten hin, die wohl vor Venus and Adonis geschrieben sind. Elze (130), der annimmt, Shakespeare sei mit Venus and Adonis und vielleicht mit einem oder dem andern Drama in der Tasche nach London gegangen (vgl. 363), sagt: Venus und Adonis entstand wenigstens im ersten Entwurfe in jenen Jahren (des Sturmes und Dranges, Ende der Achtziger); denn wenn irgend einem Dichterwerke Beweiskraft inne wohnt, so ist es dieses, wo jede Zeile das tobende, sinnberauschte

[1]) Appleton Morgan (268) behauptet freilich, der Name W. Sh. auf dem Titel könne nicht als Beweis gelten, daß der ungeschlachte Bauernbursche ihr Verfasser gewesen sei, was er durch allerhand Sophismen zu erweisen sucht.

Jünglingsblut des Verfassers verkündet (S. III; vgl. Delius im Jahrbuche I, 33). Furnivall, der (in seiner Vorrede zu Bunnett's englischer Uebersetzung von Gervinus' Sh.) auf Shakespeare's Jugendleben in Stratford Anspielungen in dem Gedichte finden und ihm eine sehr frühe Abfassung vindizieren wollte, hat später seine Ansicht über das so kunstreiche Gedicht zurückgezogen, welches nach Elze 1585, nach Koch (S. 178) vielleicht auf seiner italienischen Reise 1592, nach Delius nicht lange vor 1593 entstanden ist, in welchem Jahre es am 13. April in das Buchhändlerregister eingetragen, vom Erzbischof von Canterbury (*Whitgift*) mit Lizenz versehen und schon am 12. Juni zum ersten Male erwähnt wurde (vgl. C. Elliot Browne, Early Allusions to Shakespeare in Notes and Queries 1879, 12. April p. 288).

Die erste Ausgabe mit dem Motto aus Ovid's Amorum liber I, 15:

> Vilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo
> Pocula castalia plena ministret aqua —

und einer *Epistle to the Right honourable Henry Wriothesly, Earl of Southampton and Baron of Tichfield,* erschien in höchst korrekter Form (vgl. Collier: Sh. Society Papers IV, 38), vom Dichter selbst veranlaßt (vgl. Elze, 341) 1593 in London, *imprinted by Richard Field and are to be solde at the signe of the white Greyhound in Paules Church-yard.* (4^0. 27 Blätter). Auf dem Titel ist Vautrollier's (des Druckers, bei welchem Field Lehrling gewesen) Vignette, ein Anker mit der Umschrift 'Anchora spei'. Das einzige bekannte Exemplar dieser Ausgabe kam aus dem Nachlasse Malone's, der es für 25 £ erstanden hatte, in die Bodleiana. Im Jahre 1594 erschien die zweite Quarto; am 25. Juni dieses Jahres aber ging das Verlagsrecht an John Harrison über, der 1596 eine dritte, von den ersten abweichende Quarto veröffentlichte (vgl. Elze, 360). Das sehr populäre Werk, welches seit seinem ersten Erscheinen bis 1675 sogar 12 Mal gedruckt wurde, aber eigenthümlicherweise seine Verleger sehr häufig wechselte, veranlaßte 1598 mehrere lobende Aussprüche über den Dichter; so die oben citierte Aeußerung von Meres, dem sich John Weever anschloß, welcher Shakespeare honigzüngig nennt, während Gabriel Harvey sagt: Die Jugend liest Venus und Adonis von Shakespeare sehr gern. Barnefield aber in seinen 'Poetics in divers Humours' äußerte sich über das 1598 zum vierten Male, aber bei William Barrett edierte Werk:

> *And Shakespeare thou, whose honeyflowing vaine*
> *(pleasing the world) thy praises doth obtaine;*

whose Venus and whose Lucrece (sweet and chaste)[1]
thy name in fames immortall booke hath plac't,
live ever you, at least in fame live ever:
well may the bodye dye, but fame dies never.

In demselben Jahre erschien noch John Marston's (nach Elze, 364 satirisch gemeinte [?]) Nachahmung des Epos: Metamorphosis of Pigmalion's (so statt Pygmalion) Image. Marlowe in seinem Epos 'Hero and Leander' spricht öfter vom Adonis (vgl. Works ed. Dyce 279, 280..). 1599 brachte eine fünfte Ausgabe von Shakespeare's Werke, die erst sehr spät entdeckt und (vgl. Jahrbuch III, 364, 406 und Elze, 360) in dem ersten Bande der sogenannten Isham Reprints aus einem 1867 zu Lamport Hall gefundenen Exemplare vom Buchhändler Charles Edmonds (1870 London) neu ediert wurde. Die folgende Ausgabe von 1600 (No. 6) ist nur in einem Exemplare der Bodleian Library, Oxford vorhanden; ebenso finden sich dort die eine der beiden Ausgaben von 1602 (No. 7) und die Ausgaben von 1617 (No. 8) und 1630 (No. 9) als Unica. In dem 1602 geschriebenen und 1606 gedruckten Stücke 'The Return from Parnassus' (or the Scourge of Simony, publickly acted by the students of St. John's College, Cambridge) finden wir die Verse:

Who loves Adonis love, or Lucrece' rape?
His sweeter verse, contains heart-robbing life,
could but a graver subject him content,
without love's foolish lazy languishment.

(vgl. Collier, History of English Dramatic Poetry II, 436).

1607 aber zeigt Heywood's 'Fair Maid of the Exchange' uns deutlich, wie bekannt und geachtet das Werk damals war, aus welchem der Liebhaber des Dramas Bowdler seiner Geliebten, um sie zu gewinnen, Stellen vorliest und dieselben thatsächlich zur Ausführung bringen will (vgl. Elze, 361). Diese Stellen, auf welche auch Peele in seinen 'Merrie conceited Jests' (1608) verweist, werden 1608 auch in Lewis Maclin's 'Dumb Knight' citiert: die Form beweist hier wie in Heywood's Anführungen, daß die zwei ersten Ausgaben dabei zu Grunde gelegen haben (vgl. Hugh Anderson, Shakespeare's Venus and Adonis illustrated by his contemporary Th. Heywood, in Shakespeare Society's Papers III, 54..). 1610, wo Constable's Gedicht erschien, bezeugte John Davies in seinem 'Scourge of Folly'

---

[1]) So lesen wir bei Reed (Shakespeare) aus einem Gedichte die Stelle:
Who loves chaste life, there's Lucrece for a teacher,
who list read lust, there's Venus and Adonis,
true model of a most lascivious lecher.

(s. Ingleby, Shakespeare's Centurie of Prayse 44), daß das Gedicht gerade bei den sprödesten Damen den meisten Beifall fand; er findet aber: *fine wit is shown therein, but finer 't were, if not attired in such bawdy geare.*

Neben allerhand anderen Anspielungen, welche bei Dowden (40, Note 1) verzeichnet sind, finden wir 1614 eine Bemerkung von Thomas Freeman, daß, wer etwas Buhlerisches lesen wolle, Venus und Adonis nehmen müsse.

1620 erscheint das Gedicht bei dem vierten Verleger, John Parker; 1622 erzählt Tho. Robinson in 'Anatomy of the English Nunnery at Lisbon': *after supper it is usuall to read a letter of Venus and Adonis.*

Nachdem 1623 Marini seinen Adone publiziert hatte (vgl. noch Klein, Drama V, 594), wird Shakespeare's Gedicht wieder bei einem andern Herausgeber — I. H. — 1630 und 1636 gedruckt und von Francis Coules verkauft; von den 2 Exemplaren der letzten Edition wurde das eine im Jahre 1871 mit 55 Pfund bezahlt. Ein Jahr vorher (1635) führt Thomas Cranley in seiner 'Amanda' Venus und Adonis unter dem Hausgeräthe einer öffentlichen Buhlerin an:

> *But amorous pamphlets, that best like thine eyes,*
> *and songs of love and sonnets exquisite,*
> *Among them Venus and Adonis lies,*
> *with Salmacis and her Hermaphrodite.*[1])

1638 erschien in Paris ein Druck von M. Dorigny, 'Adonis sich den Armen der Venus entreißend und zur Jagd aufbrechend'. 1640 heißt es in Lewis Sharpe's 'The Noble Stranger': *Oh for the book of Venus and Adonis to court my mistress by.* Die Gedichte erschienen in demselben Jahre von Tho. Cotes herausgegeben. Das Verlagsrecht des Werkes kam später an Edward Wright, und dieser trat es wahrscheinlich 1655 an den siebenten Verleger, William Gilbertson, ab. 1699, wo Edward Phillipps sein Urtheil über Shakespeare's Gedichte in einem in der Einleitung zu Lucrece mitgetheilten Passus abgab, kam Lafontaine's Gedicht Adonis heraus, 1675 die zwölfte Ausgabe des Shakespeare'schen Werkes. 1703—7 wurde das Gedicht abgedruckt in 'Poems on Affairs of State from 1620 to 1707'; 1709 brachte Ch. Gildon seine Ausgabe der Gedichte.

---

[1]) Diese aus dem 4. Buche von Ovid's Metamorphosen, welches auch die Geschichte von Pyramus und Thisbe erzählt, entlehnte Erzählung (v. 285 . .) war von Thomas (de la) Peend 1565 in 8° ediert, *with a morall in English verse.* Salmacis ist eine verweichlichende Quelle in Karien.

1750 erschien in Amsterdam ein kleiner Roman 'Les vrais plaisirs ou les amours de Vénus et d'Adonis' (nach Marini VIII., vgl. Lessing ed. Cotta 1885: VI, 161). Im Jahre 1774 kam es in der Ausgabe von Shakespeare's Plays von John Bell (London, 9 vols.) im IX. Bande heraus; vorher 1771 und 1774 in der Ausgabe der Poems (Dublin, Awing); 1775, 1780, 1797 bei Evans; 1783 zum ersten Male zusammen mit Lucrezia aus dem Englischen (in's Deutsche) übertragen von C. Albrecht, mit englischem Texte (Halle); 1798 ediert von Capell, 1804 von W. C. O; dann 1821 in 12°, 1826 von Pickering; eine zweite Uebersetzung von Bauernfeld und Schumacher (1827 Wien), und 1832 mit Einleitung von Dyce. 1836 handelte Regis in seinem Shakespeare-Almanach (Berlin) auch von diesem Epos und seinem Zusammenhange mit einigen Sonetten Shakespeare's; 1837 erschien das Gedicht (Nürnberg und Newyork). 1840 kamen Shakespeare's sämmtliche Gedichte im Versmaße des Originals von E. Wagner übersetzt in Königsberg heraus, dann wieder englisch 1842, in 'Shakespeare's Songs and Ballads' 1843 und in 'Poems' 1847; 1849 übertragen von Freiligrath (Düsseldorf; s. auch Gesammelte Dichtungen 6. Stuttgart 1877). 1856 erschien es in Boston; Dambach gab eine Uebersetzung der beiden Epen, welche auch Gilfillan 1856 in Edinburgh edierte, mit dem englischen Texte heraus, von dem Ashbee 1866 einen faksimilierten Abdruck nach der ersten Quarto und 1867 nach der zweiten in London veröffentlichte. Im Jahre 1861 brachte W. Jordan Shakespeare's Gedichte deutsch (Berlin), worin S. 157 ff. Venus und Adonis steht; J. Gilbert edierte die Gedichte in demselben Jahre, wie Valpy 1862. 1867 erschien Charles Edmonds 'Remarkable Shakespearean Discovery of a hitherto unknown Edition of Venus and Adonis' (vgl. Athenaeum 1867, Oct. 12th, p. 468, und Times vom 4. Oktober); Höhnen in 'Shakespeare's Passionate Pilgrim' (S. 22 .., Düsseldorf) sprach darüber. K. Simrock verdeutschte die Gedichte (Stuttgart 67). 1870 brachten die Isham Reprints I: Venus and Adonis. Imprinted at London for William Leake, dwelling in Paules Churchyard at the Signe of the Greyhound 1599. (A hitherto unknown edition). The Passionate Pilgrim by W. Shakespeare, from the original edition of 1599... Epigrammes by Sir John Davies and certaine of Ovid's Elegies, translated by Ch. Marlowe (London) (vgl. Elze, 360). Nach einem Abdrucke der Gedichte in 'The Poems of W. Shakespeare' (Philadelphia) finden wir es als Anfang eines größern Werkes von Frau H. H. *Furness, Concordance* to the Poems: I. Venus and Adonis 1871

(vgl. VIII, 365), 1872 in 'Songs Illustrated. I. P.' (London). 1873 erschien im Jahrbuche (VIII, 32) der mehrfach citierte Aufsatz von Tschischwitz; 1874 handelte Friesen in den Shakespeare-Studien (Wien: I, 308) von den episch-lyrischen Gedichten Shakespeare's, und Tschischwitz sprach darüber in einem besonderen Artikel (Halle). 1876 gab es A. Dyce zusammen mit Pericles, den Two Noble Kinsmen und den anderen epischen und lyrischen Gedichten heraus. J. Winsor schrieb 1879 über Shakespeare's Poems, 'A Bibliography of the Earlier Editions (Cambridge, Mass.); die Shakespeare Society Papers III. 54.. und 140.. enthalten die oben angeführten Abhandlungen zu Venus und Adonis. — Krauß (Jahrbuch XVI. 172) sagt: Lady Rich habe mit dem Grafen Herbert Venus und Adonis gespielt. 1881 finden wir eine längere Betrachtung von Hazlitt über das Werk in 'Character of Shakespeare's Plays', ed. W. Carew Hazlitt (London; p. 243), und Rolfe edierte die zwei Gedichte (Newyork 1883).

1885 wurde die Ausgabe des Gedichtes von 1593 zusammen mit Richard III., den Daniel neu edierte, mit Einleitung von Arthur Symmons herausgegeben; 1886 erschien ein Artikel von Morgan 'Venus and Adonis, a Study in Warwickshire Dialect' in den Papers of the New Shakespeare Society, No. 2 (Newyork). Man vergleiche schließlich noch Gervinus (4. ed. I, 47), Friesen (Altengland 308) und Hazlitt (243), und die Einleitung zum Passionate Pilgrim.

II. Lucrece

ist das zweite jener epischen Gedichte, durch welche Shakespeare's Name in aller Mund kam, ehe seine bedeutenderen Dramen ihm den Rang des größten Dichters seines Volkes sicherten. Wenn auch Appleton Morgan (Der Shakespeare-Mythus, Leipzig 1885, S. 260.) durch allerhand sophistische Schlüsse unserem Dichter auch dieses Gedicht aberkennen will, um auch dadurch seiner lächerlichen Bacon-Theorie zu Hilfe zu kommen, so ist doch gerade dieses Werk von jeher als hochbedeutendes Erzeugniß der Shakespeare'schen Muse gepriesen worden. In Tieck's Dichterleben (ed. Spemann, S. 221) sagt Rosaline zu Shakespeare von demselben: Ich will es niemals hören, wenn es moralisch ist — und preist dann Venus und Adonis gerade wegen der üppigen Sprache und seiner wesentlich von unserem Epos abweichenden Tendenz.

Den so oft mit Recht hervorgehobenen Gegensatz der beiden Epen hat man auch in dem Ausdrucke der Widmung von Venus und Adonis: 'bis ich sie durch eine ernstere Arbeit geehrt habe' finden wollen. Denn nimmt auch hier die Schilderung glühender Sinnlichkeit wie dort eine hervorragende Stelle ein, so ist doch diesmal (Elze, 366) ein Mann zum Träger der Liebesglut gewählt, und seiner Sinnenlust wird die Keuschheit der Matrone gegenübergestellt, in der die Macht des Willens und der Sittlichkeit einen tragischen Sieg feiert (vgl. Gervinus I, 47; Herrig, Archiv VII, 109..). Nach Tschischwitz (Jahrbuch VIII, 42) tritt uns im Charakter der Lucretia das Verhalten des Weibes entgegen, das seine eheliche Treue und die Unbeflecktheit ihres weiblichen Bewußtseins, auch nach der Gewaltthat, die ihr geschehen, in erhabner Weise zu bewahren versteht. Der Heroismus der Unschuld und Sittenreinheit kommt hier an einem großen und edlen weiblichen Charakter in lebendiger Weise zur Anschauung, und bei dem schroffen Gegensatze von Laster und Unschuld, Tugend und Verbrechen, Treue und Falschheit tritt das Pathetische in seine Berechtigung ein, ein düsterer Ernst liegt über der ganzen Dichtung, die freilich nur wenige Momente aus den alten Quellen entlehnt hat, aber trotzdem daß Rom der Schauplatz ist, dem Kostüme nach in die unmittelbare Gegenwart verlegt ist. Unterscheidet sich daneben das Gedicht in stilistischer Beziehung von Venus und Adonis nur durch die Wahl einer anderen Strophe (eine Stanze von 7 Versen, von denen die 4 ersten alternierende Reime bilden, während der 5. sich im Reim an den 4. und 2. anschließt, und der 6. und 7. das Endkouplet bilden, analog der von Daniel in seinem 1592 gedruckten 'Complaint of Rosamund' gewählten Form), so leidet auch Lucrece an derselben Breite wie Venus und Adonis. Die Erzählung, welche bei Ovid in 140 Hexametern abgemacht ist, weist hier 265 siebenzeilige Strophen auf, obwohl der Dichter weniger als dort zu ausgedehnten Naturschilderungen Gelegenheit hatte. Dabei zeigt sich aber hier wie dort außerordentliche psychologische Vertiefung und seltene Kenntniß des menschlichen Herzens — dabei finden sich weniger Wortspiele, Metaphern und Epitheta als im ersten Epos; dem sittlichen Ernste entspricht die schmucklose Kraft des Ausdrucks und die höhere Würde des Gedankens, der sich bemüht, ethisch zu überzeugen (vgl. Elze, 367, Tschischwitz VIII, 44, der doch einzelne Momente hervorhebt, welche *Shakespeare's Meisterschaft* beweisen). In Bezug auf den Tadel, welchen

Hazlitt auch für dieses Gedicht ausspricht, sehe man die Einleitung zu Venus und Adonis.

Als Quelle des in jener Zeit äußerst beliebten Stoffes, den Livius in seiner römischen Geschichte I, 58 ausführlich behandelt hatte, ist Ovid, Fasti II, 685 anzusehen, welche Darstellung (die im Alterthum Lucius Atticus zum Gegenstande eines Dramas genommen hatte; vgl. Klein, Drama VI², 552) auch Chaucer in seiner 'Legend of Good Women' (ed. Urry X. Edinburgh 1782) benutzt hatte, der ausdrücklich sagt: *as saith Ovid and Tytus Livius* (vgl. Friesen, Shakespeare-Studien, Wien 1874. S. 317).

Auch William Paynter in seinem 'Palace of Pleasure', das 1566, 1569 und 1578 herausgegeben war, hatte den Stoff nach Bandello's Cento Novelle antiche II, 21) behandelt, worüber die Einleitung zu Romeo und Julia (ed. Leipzig, Schäfer, p. C) einzusehen.

Ebenso finden wir 1568 ein Ballet, 'The gracious Complaynt of Lucrece', 1569 ein anderes, von James Roberts eingetragen: 'A Ballet of the Death of Lacryssia' und 1576 eine Ballade 'of the legend of Lucrece', wie auch P. Collier in seinen Noten zu Lucrece nach einer Stelle aus Daniel's Mathilda auf die Existenz eines den Gegenstand behandelnden Dramas schloß. Der Königliche Drucker Berthelotte in Fleetstreet hatte um 1540 'Lucretia romana' als Vignette (vgl. Warton, History of English Poetry, London 1840 III, 336). Daneben wird noch eine andere Lucretia in der mittelalterlichen Poesie gepriesen, welche mit Collatinus' Gattin nichts zu thun hat: das von Laneham in seinem 'Narrative of the Queen's Visit at Kenilworthcastle' 1575 erwähnte und zuerst 1569 für T. Norton und später 1596 für T. Creede eingetragene '*a bok of two lovers Euryalus and Lucressie pleasaunte and dilectable*' war aus Aeneas Sylvius' (später Papst Pius II.) lateinischer, um 1440 geschriebener Prosa entlehnt und ein beliebtes Buch in jenen Zeiten (vgl. Warton a. a. O.). Der Name ist in der Literatur weiter noch berühmt als der der keuschen Frau des Nicia in Macchiavelli's Mandragola, wie als derjenige der Schwester von Leonore von Este und Alfons II, an

---

[1]) Sesto Tarquinio sforza Lucrezia et è cacciato da Roma... Die Novelle I, 17 handelt von einer andern Lucrezia, Vicentina und Bernardino Losco. Albrecht Dürer und Lukas Kranach malten die Katastrophe, welche schon bei den Alten auf Gemmen und sonst dargestellt war. (Vgl. Lippert Daktyliothek 3. I, 462; Lersch, Jahrbuch des Vereins für Alterthumsfreunde der Rheinlande. 1843 III, 107.) Brandt in seinem Narrenschiff 1494 sagt: wer hässlich seyn Lucretia, die wär geschmähet nicht also.

deren Hofe Tasso lebte. Ihn führte auch Lucrezia Borgia; endlich hat Paul Heyse 1885 ein wunderliches einaktiges Trauerspiel 'Frau Lucretia' veröffentlicht. Auch die ähnliche Erzählung des Livius (III, 44) über den tragischen Untergang der Virginia, von welchem es (l. c.) heißt: 'Nefas haud minus foedo eventu quam quod per stuprum caedemque Lucretiae urbe regnoque Tarquinios expulerat' — war zu Shakespeare's Zeit ein beliebtes Thema, wie das 1567 registrierte und 1575 veröffentlichte Drama 'The Tragedy of Appius and Virginia' (s. Klein, Drama XIII, 110) und eine Ballade 'The terannye of judge Appius 1569' zeigen. 1528 finden wir schon eine Tragödie Lucrecia von Juan Pastor (vgl. Klein, Drama IX, 122). Heywood's Rape of Lucrece wurde von 1608—38 in fünf Auflagen veröffentlicht (vgl. Klein XIII, 317). Die von Accolti in seinem gleichnamigen Drama (vgl. Klein, Drama IV, 546) und von Cueva (ib. IX, 229), wie noch um 1815 von James Sheridan Knowles (1784—1862) in seinem Trauerpiele 'Virginius' behandelte Erzählung hat bekanntlich Lessing zu seiner Emilia Galotti 1772 die Anregung gegeben, welche Livius und der 'Virginia' des spanischen Dichters Montiano folgte (vgl. Bibliothèque théâtrale I, 1757. — Ueber Alfieri's Virginia s. Klein, Drama VI², 447.). Für das Gemälde von dem Untergange Trojas (Strophe 186 ff.), über welches Tschischwitz (VIII, 44) sich enthusiastisch äußerte, war Virgil's Aeneide II, 57 des Dichters Vorbild.

Die Zeit der Abfassung des wie Venus and Adonis von Shakespeare selbst herausgegebenen Gedichtes ergiebt sich aus einem Vergleiche der beiden Widmungen, wonach das vielleicht schon vorher entworfene Werk erst um 1593 gedichtet sein kann (Elze, 366). Koch (Shakespeare, 178) neigt zur Ansicht, daß es wie das erste Epos auf der italienischen Reise 1592/93 entstanden sei. Am 9. Mai 1594 wurde es unter dem Titel: 'A Booke intitled the Ravyshment of Lucrece' für den Verleger John Harrison in die Register der Buchhändlergilde eingetragen. In demselben Jahre erschien die Editio princeps als 'Lucrece. London. Printed by Richard Field, for John Harrison, and are to be sold at the signe of the white Greyhound in Paules Churchyard, 1594.' 4°. 47 Blätter. Der Name des Dichters steht am Schlusse der unter dem Titel: 'The Epistle' an 'the Right Honourable Henry Wriothesly, Earle of Southampton, and Baron of Tichfield' gerichteten Widmung, während eine höchst wahrscheinlich von demselben W. Shakespeare entworfene ausführliche Inhaltsangabe vorangeht (vgl.

Delius, Shakespeare's Werke. Elberfeld 1882. II, 728). Von dieser Ausgabe sind mindestens noch 6 Exemplare vorhanden. Schon wenige Wochen nach der Veröffentlichung des Gedichtes wurde es von Drayton in seinem 'Matilda the faire and chaste Daughter of Lord Robert Fitzwater' höchst lobend erwähnt, wie 1595 in der Flugschrift 'Polimanteia', deren Verfasser am Rande die Bemerkung *All praise worthy Lucretia sweet Shakespeare* hinschrieb (vgl. British Bibliographer I, 284). Auch Nash pries dasselbe, wenn er auch den wenig glaublichen Ausspruch gethan haben soll, der Verfasser dieser herrlichen Gedichte würde weit höher zu schätzen sein, wenn er nicht, um zu leben, Schauspiele geschrieben hätte (Jahrbuch V, 87). In dem nach Ch. Knight 1595, nach v. Friesen (Jahrbuch II, 75..) aber schon lange vorher fertig gestellten und schon 1593 auf die Bühne gekommenen Drama Edward III. findet sich (Akt II, 2) eine Anspielung auf Lucretia, wo der König zu der Gräfin von Salisbury sagt: Steh' auf, du wahrhaft englisch Weib; viel besser rühmt unser Land sich dein als jemals Römer der Schönheit, deren frech erstürmter Schatz so mancher Kiele eitler Vorwurf ward.

Doch ist es eine schwer zu entscheidende Frage, ob Shakespeare der Autor dieses Dramas gewesen, noch ist es sicher, daß die Anspielung gerade auf Shakespeare's Epos gemünzt ist. Dieses, auch 1594 von Willobie in seiner 'Avisa' erwähnt:

Yet Tarquyne plucked his glistering grape,
And Shakespeare paints poore Lucrece rape —

gab dann 1598, in welchem Jahre eine zweite Quarto bei Harrison erschien, Meres Veranlassung zu seinem Ausspruche in der 'Palladis Tamia', Ovid's holde witzige Seele lebe in dem von Honig überfließenden, honigzüngigen Shakespeare, der übrigens nach Elze's wahrscheinlicher Vermuthung (S. 481) zur Abfassung seines Werkes auch durch ein Gemälde angeregt sein kann, welches schon Hentzner auf seiner Reise nach England 1598 sah und als *a Grecian bride in her nuptial habit* beschrieb, während der Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar das von ihm 1613 in Whitehall gesehene Bild als *Lucretia very artistically painted* schilderte (vgl. Rye, England as seen by Foreigners 265. 281...). In das Jahr 1598 fallen auch die drei in der Vorrede zu Venus und Adonis citierten Lobeserhebungen des Dichters durch Weever, Barnefield (vgl. Collier, History of Dramatic Poetry L. XXIX) und Gabriel Harvey, welcher sagt: *The younger sort take much delight in Shakespeare's Venus and*

Adonis; but his Lucrece and his Tragedy of Hamlet.. have it in them to please the wiser sort. 1600 erschien die 4. Auflage des in relativer Korrektheit veröffentlichten Textes, bei dem die Varianten in den verschiedenen Ausgaben noch geringer sind als bei denen von Venus und Adonis. 1606 wurde das Gedicht wieder mit Venus und Adonis zusammen gepriesen in 'The Return from Parnassus, or the Scourge of Simony', publickly acted by the Students in St. John's College, Cambridge, worüber die Einleitung zu Venus und Adonis zu vergleichen ist. Von dem 1607 in vierter Auflage edierten Gedichte äußerte dann 1614 Freeman, „Shakespeare sei gleich groß in der Schilderung der Tugend wie des Lasters; wer Keuschheit liebe, solle sich die Lucretia zum Muster nehmen, wer etwas Buhlerisches lesen wolle, für den sei Venus und Adonis da." 1611 finden wir ein lateinisches Schuldrama von Tarquinio und Lucretia, in Kassel gegeben (vgl. Rundschau 1886, Nr. 21, S. 228). 1616, wo Hardy (1560—1631) ein französisches Drama Lucrèce von einer spanischen Ehebrecherin veröffentlichte, finden wir eine 5. Ausgabe, jetzt bei Roger Jackson mit verändertem Titel: The Rape of Lucrece, welcher schon in der 1. Auflage als Ueberschrift über den Seiten stand; die dritte Form 'Tarquin and Lucrece' ist die seltenste Bezeichnung für das Werk, dessen Fabel 1608 von Heywood als 'Rapt of Lucrece' dramatisch behandelt war.

1618 erwähnte auch Dekker in 'The Owle's Almanacke' *chaste Lucrece* (vgl. Athenaeum 1871. II, 90). B. Quaritch (Athenaeum 1885, Oct. 31st, p. 3027) offerierte eine seltene Ausgabe von 'The Rape of Lucrece. By Mr. W. Shakespeare. Newly revised. 12°. I. B. for Roger Jackson. 1624'. In diesem Jahre finden wir in Ben Jonson's 'A Wife for a Month' IV, 4 die Stelle: *Had Lucrece ever been thought of but for Tarquin? She was before a simple unknown woman; when she was ravished, she was a reverend saint.*

1637 finden wir zwei französische Dramen über den Gegenstand von Du Ryer (1605—58) und von Chevreau; 1640 edierte es Thomas Cotes zusammen mit Venus und Adonis. 1646 noch lobte es Sheppard in seinem Gedichte 'Die Zeiten in 6 Sestiaden dargestellt'.

Die letzte, 8. Ausgabe des Epos im 17. Jahrhundert erschien bei John Stafford und William Gilbertson 1655. 1669 finden wir in Edw. Phillips Tractatulus de carmine dramatico Poetarum (im Thesaurus J. Bachleri) die Stelle: Guilielmus Shakesperius qui praeter opera dramatica duo poemata, Lucretiae Stuprum a Tarquinio, et

Amores Veneris in Adonidem, lyrica carmina nonnulla composuit: videtur fuisse, siquis alius, re vera Poeta natus. Im Jahre 1676 brachte John Quailes eine Ausgabe mit einem Supplemente: 'The Banishment of Tarquin or the Reward of Lust' (s. Drake II, 47).

Später wurde es so wenig beachtet, daß selbst Rowe, der Herausgeber von Shakespeare's Dramen, es nicht gekannt zu haben scheint (s. Delius, Jahrbuch I, 26) obwohl es mit Venus und Adonis zusammen 1703—7 in den 'State Poems or Poems on Affairs of State from 1620 to 1707' abgedruckt war und Ch. Gildon es mit den anderen Gedichten herausgab, mit denen zusammen es 1771, 74, 75 und 80 erschien (vgl. Venus und Adonis).

1783 übersetzte es Albrecht (zusammen mit Venus und Adonis, Halle); es erschien mit den anderen Poems zusammen 1797, 98, 1804, 1811 und 26; — ferner übersetzt von Bauernfeld (ed. Wien 1827), Wagner 1840 (Königsberg) und Dambeck (Leipzig 1856). 1832 brachte es Dyce, 1833 rühmte es Coleridge (Table Talk 244.., ed. 1852): *The Sonnets, like Venus and Adonis, and the Rape of Lucrece, are characterised by boundless fertility, and laboured condensation of thought, with perfection of sweetness in rhythm and metre.* 1737 kam die Ausgabe der Poems in Nürnberg und Newyork heraus. Dann erschien es wieder 1842, 43, 47, 56 (Boston), ferner 1856 von Gilfillan (Edinburgh), 1861 v. J. Gilbert, 1861 von Valpy. 1866 erschien es 'facsimiled from the edition of 1594 by Ashbee' (London), 1867 mit Venus und Adonis zusammen deutsch von Simrock (Stuttgart). Nachdem inzwischen François Ponsard ein 1842 geschriebenes Drama 'Lucrèce' am 22. April 1843 mit großem Beifall in Paris aufgeführt hatte, brachte Jordan es deutsch in 'Shakespeare's Gedichte' (Berlin 1861. S. 229). Hazlitt 1870 in 'Ueber die Charaktere in den Dramen Shakespeare's' gab seine abfällige Kritik der zwei Epen, von denen auch Furnivall aus metrischen Gründen die Zeitbestimmung versuchte (vgl. Dowden 36, 38 und Einleitung zu Venus und Adonis). 1874 sprach v. Friesen darüber in seinen Shakespeare-Studien (Wien, S. 308..), 1876 erschien eine schwedische Uebersetzung der Lucretia von A. Lundgren (Stockholm), 1883 eine Textausgabe von Rolfe (Newyork). In 'Notes and Queries' 1884, June 7th, p. 444.. handelte Brinsley Nicholson von zwei Auslassungen in Shakespeare's Werken: darunter 1. von den 9 Zeilen, die Suckling aus Shakespeare's erstem Versuche über Lucrece aufbewahrt hat —.

III. Die Sonette

sind wohl das meistumstrittene aller Werke Shakespeare's, über deren Werth und Bedeutung die verschiedensten Ansichten zu Tage getreten sind. Dem Geschmacke seiner Zeit folgend, dichtete auch er in dieser Gattung, deren Name zwar schon bei den Provenzalen, doch ohne den jetzt ihr gegebenen Sinn vorkommt, die aber von den Italienern in die Literatur eingeführt ist. Die schon früh von Petrarca (1304—74) in der Form **abababcc** meisterhaft gehandhabte Gattung, welche gerade in seiner Behandlung das Vorbild der englischen Sonette in der Renaissancezeit wurde, pflegten nach Trissino (geb. 1478) besonders im 16. Jahrhundert Vittoria Colonna († 1547), Michelangelo (1475—1564), Tansillo (1510—96), Galilei und vor allen Torquato Tasso (1544—95), der durch seine Liebessonette Shakespeare's direktes Vorbild wurde. Die in demselben Jahrhunderte auch vom Portugiesen Camoëns (1524—60) bearbeitete Dichtungsart (vgl. The Lyricks of Camoëns. Englished by R. L. Burton. 2 vols. London 1885. Athenaeum, p. 3000) fand dann eifrige Freunde in Frankreich, wo nach einigen Versuchen von Clément Marot (1495—1544), Mellin de St. Gelais († 1558) und Olivier de Magny († 1560; besonders Amours und Souspirs), Ronsard (1524—85) sich auch auf diesem Gebiete auszeichnete, und seine Freunde wie Joachim du Bellay (1524—60), der Autor der 'Regrets', der das Sonett eine *invention italienne* nennt, Desportes, Tyard wie der Dramatiker Robert Garnier (1534—90) auch dieser Dichtungsart ihre Aufmerksamkeit schenkten (vgl. Alfred Delvau, Les sonneurs de sonnets 1540—1866. Paris 1867; Veyrière's Monographie du sonnet, Paris 1869).

Während aber das zu derselben Zeit auch in Spanien gepflegte Sonett in seinem ersten bedeutenderen deutschen Vertreter Martin Opitz (1597—1639) sich ganz an die französischen Muster anlehnte, folgten die ersten englischen Sonettdichter wie der Uebersetzer eines Sonettes von Ochini, Christoph Wirsung, dessen Poem als das erste seiner Gattung in Deutschland gilt (vgl. Heinrich Welti, Geschichte des Sonettes, Leipzig 1884, und Archiv für Literaturgeschichte IX, 4; K. Lentzner, Ueber das Sonett und seine Gestaltung in der englischen Dichtung bis Milton. Heilbronn 1886), der zu Anfang streng festgehaltenen Manier der Italiener, von welcher sie erst später wesentlich abwichen (vgl. Isaac in Herrig's Archiv 59, 248.. und Jahrbuch XVII, 194..). Der älteste verzeichnete unter diesen,

dessen Gedichte wir aber nicht mehr besitzen, ist Harvey ('Letters and Sonnets' 1492); ihm folgte Tho. Wyatt (1503—42), der in seinen von Nott edierten 'Sonnets' streng an der italienischen Form festhielt. Dagegen schrieb schon Henry Graf Surrey (1517—47) und Nicholas Grimald die überwiegende Zahl seiner Sonette in der bei Shakespeare gewöhnlichen Form: a b a b c d c d e f e f g g (vgl. Fehse, Henry Howard Earl of Surrey. Ein Beitrag zur Geschichte des Petrarchismus in England. 1885, Englische Studien IX, 1 und Tottel's Miscellanies). Ihnen folgten Somerset, Bryan, Turberville, Sackville, Norton, Tusser, Lilie, Essex, Vaux, Davis, Barnes, Fowler mit 14zeiligen Sonetten, während ein unter diesem Namen bei Percy (Reliques 139) abgedrucktes Gedicht der Königin Elisabeth aus Puttenham's 'Art of English Poesie' nichts mit jener Form zu thun hat. Dagegen haben die 57 Sonette der von Thomas Watson zuerst 1593 veröffentlichten 'Teares of Fancie' ausschließlich jene Form, während die der 'Hecatompathia' desselben Autors aus je 3 sechszeiligen Strophen gebildet sind. In demselben Jahre erschien Lodge's 'Phillis, honoured with Pastorall Sonnets, Elegies and amorous Delights'; Greene aber hat unter seinen verschiedenen als Sonnetto oder Sonnet bezeichneten Gedichten in 4 oder 6 sechszeiligen Strophen nur eins in der umgewandelten italienischen Form ababbccdedeff, zu welcher Sidney in 'Astrophel and Stella' 1591 (ed. Grosart) wieder fast ganz zurückgegangen ist. 1596 veröffentlichte B. Griffin 62 Sonette als *first fruit of his fancy*, Smith seine Chloris, 1597 brachte Henry Lock zweihundert Sonette (vgl. Warton III, 359). W. Raleigh (Poems ed. 1813) wie Constable in seiner 'Diana or the excellent conceitful Sonnets of H. C. augmented with divers quatorzains of honorable and learned personages, divided into 8 decads' (1592) bewahren die italienische Art der Viertheilung, wie Richard Barnfield, der Autor von 'The Affectionate Shepherd' und von 'Cynthia with certaine Sonnets' 1595. Fast ausschließlich in der Shakespeare'schen Form des Sonetts sind Drayton's 'Ideas' verfaßt (Idea, The Shepherd's Garland, fashioned in nine Eglogs, and Rowland's Sacrifice to the nine Muses. 1593 — 63 Sonette). Spenser's Amoretti (1595) haben 3 in eigenthümlicher Weise verschlungene Quatrains: a b a b b c b c c d c d e e; in seinen 'Ruins of Rome' aber finden wir 33 Sonettstrophen in der Shakespeare-Form. Einer der bedeutendsten, wenn auch kein schöpferisches Genie oder eine lyrische Individualität war Samuel Daniel (1562—1619), dessen Sonettsammlung 'Delia' 1592 in 3 Auflagen erschien, während eine vierte und fünfte 1594,

die sechste 1595 und die siebente 1598 herauskamen. Er hat wie Shakespeare, den man aber fälschlich als seinen Nachahmer in dieser Beziehung hat ansehen wollen, fast immer die italienische Sonettform mit dem 8- und 6zeiligen Reimsysteme in ein Gedicht mit 3 Quatrains und einem Schlußcouplet umgewandelt (man sehe über ihn Drake, Shakespeare and his times, p. 376, und H. Isaac im Jahrbuche XVII, 165..). Die formelle Gewandtheit, welche sich in diesen zahlreichen Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts dokumentiert, blieb auch den späteren Bearbeitern dieser Gattung, unter welchen sich Milton in streng italienischer Form, Jacob I, Chapman, Drummond, Graf Sterline 1604, Pembroke 1660, später Coleridge, Keats, Wordsworth, in der neuesten Zeit Browning, Arnold, Rossetti, Swinburne und der Earl of Roselyn bekannt gemacht haben (vgl. Sonnets of this Century, edited and arranged, with a critical introduction on the Sonnet, by W. Sharp, 1886; English Sonnets by living Writers with a note on the history of the Sonnet, by S. Waddington, London 1884). Aus der großen Masse aller derartiger Erzeugnisse aber ragt nach dem Urtheile der kompetentesten Kritiker Shakespeare hervor,[1]) bei welchem nach K. Elze (Shakespeare, S. 496) alle charakteristischen Merkmale der englischen Sonettdichtung am ausgeprägtesten sind, so daß er, wie das englische Drama, auch diese Gattung in England auf den Gipfel geführt und seine Vorgänger darin überflügelt hat, mochte auch der sonst besonnenere Steevens sich über sie in wunderbarer Weise geäußert haben: 'selbst eine Parlamentsakte könnte niemand zwingen, diese schlechten Gedichte zu lesen' — und mochte auch Southey (Heliconica III) meinen, Shakespeare sei in seinen Sonetten 'unter sich geblieben'. Hatte doch vielmehr der Erste, welcher sie erwähnt, Meres in der bekannten Stelle aus seiner 'Palladis Tamia' 1598 schon ganz anders darüber geurtheilt: Wie die Seele des Euphorbus in Pythagoras wieder auflebte, so die des süßen witzigen Ovid in dem honigsüßen Shakespeare, wovon sein Venus and Adonis, Lucretia und die unter seinen Freunden kursierenden gezuckerten Sonette Beweise sind.

Nur beiläufig sei noch erwähnt, daß Caldwell Sir Walter Raleigh

---

[1]) Das erkennt auch Ritson an (Select Songs, LXXIV. — vgl. Klein, Drama XII, 488), obwohl er bei aller seiner Bewunderung der Shakespeare'schen Sonette sagt: Wie sehr müssen wir die werthvolle Zeit bedauern, welche er dem falschen Geschmacke seines Zeitalters opferte, da er Sonette (das schwierigste und albernste Metrum) schrieb, welche, wenn sie selbst der Feder dieses großen Dichters entstammen, man schwerlich hinter einander lesen kann.

als Autor der Sonette zu erweisen suchte, der sie an seine Frau adressiert haben sollte, als er im Jahre 1603 im Gefängnisse saß, zum Tode verurtheilt — und daß William Thomson, Frau Ashmead Windle und Appleton Morgan gleichfalls Shakespeare's Autorschaft leugnen und die Gedichte wie die Dramen Bacon vindizieren wollen (vgl. Morgan 223.., 281..).

Nur ist leider die Deutung und Erklärung derselben, schon von der ihnen vorgesetzten Widmung an, eine so überaus schwierige und unsichere, daß eine große Menge Werke über ihre wahre Auslegung versucht sind, ohne die hochbedeutende Frage endgültig abgeschlossen zu haben (vgl. Koch, Shakespeare, S. 122). Eine Menge persönlicher Anspielungen macht es wahrscheinlich, wirkliche Erlebnisse des Dichters für ihre Veranlassung zu halten; dieselben sind aber so bedenklicher Art, daß sie auf das so glänzende Bild des Dichters Shakespeare einen dunklen Schatten zu werfen geeignet sind. Nun findet eine Gruppe von Kritikern, sämmtliche Gedichte seien Bekenntnisse Shakespeare's; die zweite hält alle nur für Erzeugnisse der freischaffenden dichterischen Phantasie oder für auf Anregung gewisser Freunde des Dichters angefertigte Machwerke[1]); eine dritte aber meint vermittelnd, nur in einem Theile derselben seien persönliche Motive, andre verdankten ihre Entstehung nur rein äußerlichen Veranlassungen.

I. Charles Armitage Brown hält die Sonette für das vollkommenste autobiographische Material in chronologischer Ordnung — auch Hallam (Einführung in die Literatur Europas III, 40) huldigt derselben Ansicht und meint, 'es sei unmöglich nicht zu wünschen, daß Shakespeare die Sonette nicht geschrieben hätte'. Ein ähnliches Verdammungsurtheil fällt Kenny über den nach ihm wenig moralischen Verfasser der Selbstbekenntnisse, wofür auch Masson (Essays, chiefly on English Poets) sich entscheidet.[2])

Gleicher Ansicht ist Ulrici (Sh.'s dramatische Kunst. 3. Aufl. 1874. I, 221—244): in ihnen spricht das eigene Herz des Dichters aus persönlicher Lebenserfahrung — sie sind wahrscheinlich sämmtlich Gelegenheitsgedichte in höherem Sinne und haben bestimmte, dem

---

[1]) Man vergleiche hierüber Dowden, Shakespeare's Sonnets, 295—301; Elze, Shakespeare, 369 und H. Isaac, Archiv, LIX, 2. und LXII, 2.

[2]) Wordsworth erklärte sogar: *With this key Shakespeare unlocked his heart*; wozu freilich Browning bemerkte: *Did Shakespeare? If so, the less Shakespeare he!*, und Swinburne: *no whit the less like Shakespeare, but undoubtedly the less like Browning.* Der letztere huldigt ganz der autobiographischen Deutung (1830).

Dichter nahestehende Personen, bestimmte Verhältnisse und Begebenheiten aus seinem Leben, wenn auch immerhin in poetischer Form und Fassung, gleichsam dichterisch verklärt im Auge. — Auch Gervinus (II, 362) sieht, wie W. Jordan in der Einleitung seiner Uebersetzung, eine Lebensgeschichte des Dichters in den Sonetten; grade wie Goethe 1787 sagte, 'es ist kein Buchstabe in den Sonetten, der nicht gelebt, empfunden, genossen, gelitten, gedacht wäre'. — Jordan will in der Geliebten (S. 415) eine verheirathete Frau kreolischer Abkunft sehen, was nichts als ein Phantasiegebilde des Verfassers ist. Kreyßig (Vorlesungen über Sh. Berlin 1862) will zwar 'wirklich Empfundenes und Erlebtes von bloß poetisch Vorgestelltem' scheiden, hält aber doch auch wie Rümelin (143, 158) und Genée (Sh.'s Leben und Werke, Hildburghausen 1872, 40..) an der persönlichen Deutung fest. Graf Platen in seinem Sonett: 'Shakespeare in seinen Sonetten' huldigt derselben Idee. Auch Furnivall (in der Einleitung zum Leopold Sh., London 1877) erklärt die Sonette für autobiographisch (vgl. Dowden, Sonnets, 97). P. Heyse (Novellen in Versen, 2. Aufl., Berlin 1870, S. 371) läßt den von der braunen Schönen betrogenen Shakespeare sein blutendes Herz in Sonetten austönen. Ebenso entscheidet sich W. König (Shakespeare als Dichter, Weltweiser und Christ, Leipzig 1873, 234), Sir Henry Taylor, Ch. Bathurst (Remarks on Shakespeare's Versification, London 1857), Fr. Victor Hugo, James Boaden (1832), Spalding, Rossetti, Palsgrave, Dowden (Shakespeare's Sonnets, 1881, p. 17).

II. Der ersten Ansicht schnurgerade entgegenstehend ist die Meinung von Nathan. Drake, der in seinem hochbedeutenden Werke 'Shakspeare and his Times', 24°, London 1817, jede Beziehung der Sonette auf des Dichters Leben ablehnt. Ebenso leugnet Dyce (Shakespeare's Works, London 1869) persönliche Beziehungen in diesem Spiele poetischer Laune; die meisten Sonette, sagt er, sind unter einem angenommenen Charakter geschrieben, zu verschiedenen Gelegenheiten und Zeiten, nur zur Unterhaltung, wenn nicht auf die Aufforderung von den näheren Bekannten des Dichters.

Derselben Ansicht huldigen auch Bolton Corney, welcher die Gedichte als bald nach 1594 für Southampton geschriebene bloße poetische Uebungen angesehen wissen will, und Howard Staunton, welcher sagt: obgleich sie unter des Dichters Namen verfaßt und auf wirkliche Ereignisse in seinem Leben begründet sind, sind sie doch meistens, wenn nicht ganz, poetische Fiktionen.

Auch R. Simpson (1868) behauptet: die Sonette sind in ihrer ersten Absicht philosophisch; wirkliche Personen und Ereignisse mögen vielleicht gebraucht sein, um die Philosophie zu illustrieren. G. Ross (1876) urtheilt: die Sonette sind nur für Diejenigen unklar, welche in jedem Gefühl eine bestimmte Thatsache suchen, und nicht wissen, daß ein junger Dichter sich gern in höhere Regionen versteigt, wo das Gefühl das einzige Faktum ist. Auch Stoddard (1881) meint mit Dyce, daß die größere Zahl der Sonette unter einem angenommenen Charakter verfaßt sind und zu verschiedenen Zeiten, zum Vergnügen und vielleicht auf Aufforderung seiner Freunde.

Der Hauptvertreter dieser auch von Minto (Characteristics of English Poets, London 1874, p. 275..) anerkannten Ansicht ist in Deutschland Nic. Delius, der sowohl in seinem Mythus von W. Shakespeare (Bonn 1850) wie in dem an Fr. Bodenstedt gerichteten Sendschreiben (im Jahrbuch I, 1865, S. 18) Sh.'s Sonettdichtung für einen Tribut an die poetische Muse seiner Zeit erklärt, für ein Konvenienzprodukt, auf das er selbst wohl wenig Gewicht gelegt habe. Dieser in ihrer Allgemeinheit wohl zu weit gehenden Meinung schließen sich auch Bodenstedt und Gildemeister in den Einleitungen zu ihren Verdeutschungen der Sonette an, und der letztere weist mit Entschiedenheit darauf hin, wie die autobiographische Auffassung Shakespeare uns als einen ganz schwachen, haltlosen, kaum achtbaren Menschen erkennen ließe — eine Folgerung, die freilich von Vielen mit Recht als eine Verkennung der Macht dichterischer Begabung gedeutet wurde.

III. Der vermittelnden Richtung huldigte zunächst Gerald Massey, der 71 'personal sonnets', an Southampton gerichtet, annimmt, die andern aber als 'dramatic sonnets' bezeichnet, von welchen sich die einen auf ein Liebesverhältniß Southampton's zu Miss Vernon, die anderen auf Lady Rich beziehen (vgl. Archiv 59, 179, Dowden 82, Bodenstedt, Erzählungen vom Hofe Elisabeths und Jakobs, Jena 1871, I). Diese Theorie wurde weiter entwickelt von Fritz Krauß, der eine Anzahl der Sonette als auf Pembroke's Bestellung geschrieben nachzuweisen sucht (Jahrbuch XVI, 173); Pembroke's Leidenschaft habe versifiziert und zugleich Sidney's Vergötterung der Dame verspottet, nicht aber hätten die Gedichte als Liebeswerbung dienen sollen. — Nach langer Auseinandersetzung über Massey's Theorie kommt H. Isaac (Herrig's Archiv 59, 19) zu dem berechtigten Schlusse, daß dieser nur von Gelbke als richtig anerkannte Roman eine ganz hübsche Erfindung zeigt, aber vor wissenschaftlicher Kritik nicht Stand halten könne, wie bedeutend auch sonst

seine bei seinem Aufbau entwickelten Kenntnisse der ganzen literarischen Periode sein mögen.

Henry Brown, dessen Buch Ulrici (Jahrbuch VI, 347..) und H. Isaac (Archiv 59, 192..) kritisieren, erklärte die Sonette Shakespeare's für eine Satire auf die Mode der Zeit, die Frauen in überspannten Gedichten zu besingen; er habe in ihnen sein Verhältniß zu seinem Freunde und dessen Verhältniß zu einer Geliebten in versteckter allegorischer Manier behandelt. Trotzdem ist auch dieses z. Th. höchst wunderbare Buch werthvoll durch die vielen Auszüge aus gleichzeitigen Schriftstellern. — Charles Knight (The Pictorial Edition of Shakespeare II, 453), indem er einige Sonette für Fiktionen im italienischen Stile erklärt, während andere Shakespeare's persönliche Gefühle ausdrücken sollen, theilt sie in Gedichte, die sich beziehen 1. auf Liebe, 2. auf Freundschaft, 3. auf einen schönen Jüngling (eine wirkliche Person, aber ideal geschildert).

Der bedeutendste Vertreter der vermittelnden Ansicht, daß zwar ein Theil der Sonette ohne jede Beziehung auf Erlebnisse des Dichters als eine Art poetischer Uebungen verfaßt sei, andere aber entschieden persönlich aufgefaßt werden müssen, ist Elze (vgl. Jahrbuch VII, 44 und W. Shakespeare, 499..). Während er aber mehr der Theorie der poetischen Fiktion zuneigt, ist Goedeke mehr für die persönliche Theorie; nach ihm sind die Sonette eine Sammlung von Gedichten, die zu verschiedenen Zeiten geschrieben sind, an verschiedene Personen gerichtet und in bunter Ordnung durcheinander gewürfelt.

v. Friesen (Jahrbuch IV, 94; vgl. auch Alt-England und W. Shakespeare. 1874. S. 324..) leugnet, daß der Dichter nur Fingiertes mit solcher Innigkeit habe behandeln können; es müssen vielmehr viele Gedichte aus subjectiven Erlebnissen entsprungen sein — andere jedoch aus rein äußerlichen Anlässen. Vieles erscheint wie 'Bruchstücke eines poetischen Briefwechsels, von welchem nur die von der entgegengesetzten Seite ausgegangenen Briefe und Anregungen fehlen.' Einen ähnlichen Standpunkt vertritt auch Fr. Kreyßig (1864): nach ihm, dessen Ansicht auch H. Isaac (Herrig's Archiv 59, 203) sich anschließt,[1]) sind die Sonette aus wirklichen Gelegenheitspredigten, tiefsinnigen, vollkommen freien Herzensergießungen und leichten poetischen Exerzitien zusammengesetzt.

[1]) Isaac schließt seine Abhandlung mit den Worten: Shakespeare bleibt immer er selbst, immer groß, auch wenn er in seinen Liebesgedichten in erhabener Einfalt zu uns spricht: homo sum.

Die Liebessonette zerfallen in die früheren, das sinnliche Verhältniß von Venus und Adonis in schlüpfriger Weise schildernden, und in die einer reiferen Periode entstammenden Liebessonette von 1609, die sich durch scharfpointierte, geistreiche, oft wegen zu großen Gedankenreichthums dunkle Wendungen unterscheiden. Auch M. Koch (Shakespeare, 140. 204), wie Raich (Shakespeare's Stellung zur katholischen Religion, Mainz 1884. S. 15..) huldigen der gleichen Ansicht; man vergleiche auch was Isaac, Archiv 62, 143 über Taine's und Carriere's Urtheile sagt.

4. Ehe wir die verschiedenen Auslegungen der Personen besprechen, auf welche in den Sonetten angespielt sein soll, seien noch einige Schriftsteller erwähnt, welche in den Gedichten noch andere Dinge gefunden haben.

Allegorische Erklärung versuchten R. Cartwight (1859), der unter anderen die Nr. 107 als eine Anspielung auf das Glück und die Harmonie der Katholiken und ihre Freiheit von Furcht vor Spanien deuten wollte, ferner

J. A. Heraud (1865), nach welchem sie Gedichte wären, welche die Reformation Englands preisen sollten.

Auch E. A. Hitchcock (1865) erklärt, daß die Gedichte des Dichters Ansicht von Schönheit darstellen, der wahren Quelle echt künstlerischen Schaffens.

T. D. Budd (1868) endlich behauptet, die Sonette seien an die Seele gerichtet, und bezögen sich auf das Menschengeschlecht im Allgemeinen und im Besondern, wie auf den Dichter im Speziellen.

Diesen abenteuerlichen Auslegern schließen sich zwei deutsche mit nicht minder wunderlichen Ansichten an.

D. Barnstorff (1860) findet, daß Shakespeare in den ersten 126 Sonetten sein eigenes geistiges Selbst darstellt in einer Berufung von seinem sterblichen an sein unsterbliches Theil (unter dem Sinnbilde eines schönen Jünglings); in den folgenden bis 154 giebt er unter dem Bilde einer Geliebten, der er seinen Genius einimpfen möchte, seine innerlichsten Gedanken über das Drama.

Seine höchst sonderbaren Sätze haben Elze (378), Massey (17), Ulrici (Jahrbnch V, 235), Kreyßig (Preußische Jahrbücher XIII, 1864) und Bodenstedt (1862) ebenso mit Recht gegeißelt wie die eines andern sehr philosophisch tiefsinnigen Erklärers, der Aristoteles' Philosophie in den Sonetten entdeckt haben will: Carl Karpf, 1869.

Gildon (1710) hielt alle Sonette noch für Gedichte zum Preise von Shakespeare's Geliebter, und so urtheilte auch noch Dr. Sewell

(1728): ein junger Dichter muß eine Geliebte haben, um seiner Phantasie freien Spielraum lassen zu können.

Erst Malone (1780), der wie Dr. Farmer und Tyrwhitt erkannte, daß die ersten 126 Sonette nicht an eine Frau, sondern an einen Mann gerichtet sind, kam zu demselben Resultate wie Steevens in Malone's Supplement, doch ohne eine Konjektur zu wagen über den Namen des Mannes.

Eine Entscheidung darüber suchte man nun aus der Deutung der affektierten Dedikation zu erschließen, welche der erste Verleger seiner Ausgabe vorgesetzt hat: *To the onlie begetter of these insuing sonnets Mr. W. H. all happinesse and that eternitie promised by our everliving poet wisheth the wellwishing adventurer in setting forth.* Nun ist aber 1. die Erklärung von *begetter* eine sehr unsichere. Während Boaden es durch *object* erklärt, Gervinus durch *inspirer,* deuten es Drake, Knight, Bodenstedt, Massey durch *obtainer,* Collier, Chalmers, Delius, Grant White, Elze als *procurer,* Cartwright und Neil als *collector.* 2. Der *begetter* W. H. wird von den Einen auf den Grafen Henry Wriothesly Southampton gedeutet, und dem Erfinder dieser Ansicht Drake folgen besonders Regis, Fr. V. Hugo, Kreyßig, Bodenstedt, Stevens, Friesen, Rümelin, Genée, Ulrici, Gervinus, Swinburne, Goedeke, Furnivall, Spalding, Isaac, Ross, Fleay, P. Heyse, Stengel, Dowden — dagegen sind Boaden, Bright, Hallam, Kenny, Armitage Brown, Palgrave, Cartwright, Massey, Henry Brown, Corney, Jordan, Rossetti, Elze, D. Main, für den Grafen Pembroke, der als Master William Herbert bezeichnet sein soll. Warum Shakespeare mit den Namen zweier so hoch angesehener Gönner, von denen der erste, 1573 geboren, in Tieck's Dichterleben ausführlich geschildert ist, der zweite 1580 als Neffe von Philip Sidney geboren war und 1630 starb, Versteck gespielt haben sollte, ist freilich kaum zu begreifen; aber auch die anderen Erklärungen der Buchstaben W. H. können nicht als sicher angesehen werden. Von diesen hat nach Elze (374) die von Neil, welche Philarète Chasles als seine Entdeckung in Anspruch nahm (vgl. Athenaeum 1867), noch am meisten für sich, daß W. H. Shakespeare's Schwager William Hathaway bedeute, der, 1578 geboren, das gewinnversprechende Unternehmen des Druckes der Sonette für sich und den Verleger ermöglichte. Charles Edmonds, der Herausgeber der Isham Reprints hat in Nr. 3 derselben eine Dichtung von Robert Southwell ediert, deren Vorrede ebenfalls mit W. H. unterzeichnet ist, wahrscheinlich derselbe W. H. wie der

begetter (vgl. Elze 375 und Drake, p. 58). Ein anderer Autor, Dr. Farmer, hielt W. H. für den Neffen des Dichters, William Hart, der aber nach dem Stratforder Kirchenbuche erst am 28. August 1600 getauft wurde.

Ebensowenig haltbar ist Tyrwhitt's Meinung, daß Sonett 20: *a man in hew all Hews in his controlling* auf William Hughes als den *begetter* ginge, wenn auch die Existenz von zwei W. Hewes durch C. Elliot Browne im Athenaeum (1873, II, p. 227. 335) nachgewiesen ist, so daß einer von ihnen der W. H. der Dedikation sein könnte, aber sicher noch nicht der Adressat der Sonette.

Dr. Ingleby in einem Vortrage vor der Königl. Gesellschaft für Literatur (25. Juni 1873) erklärte W. H. als Druckfehler für W. S. und meinte, *begetter* sei der *sole author* Shakespeare, wie das auch E. A. Brae und Barnstorff annahmen. J. Forsyth meinte, 'W. H. all' wäre W. Hall; Ellis und Hazlitt (Notes and Queries, 1865, Dec. 2nd) riethen auf William Hammond; andre auf Sh.'s Pathen Henry Walker oder auf W. Houghton den Dramatiker; G. Travers Smith auf einen unehelichen Sohn Shakespeare's, nicht von Ann Hathaway, sondern von einer andern Frau.

Während nun aber die Sonette nach Inhalt und Darstellungsart in zwei Klassen zerfallen (vgl. Isaac im Jahrbuch XVII, 167): a) solche, die von den Anschauungen der platonisierenden italienischen Liebeswissenschaft erfüllt, dieselben im Stile jener äußerlich von Antithesen, Vergleichen und geistreichen Gedanken schillernden italienischen Künstelei darstellen, b) solche, die in ein viel einfacheres, gediegeneres Gewand persönliche Situationen des Dichters und allgemeine poetische Gedanken kleiden — und ein Theil der ersten Abtheilung, die sogenannten Fortpflanzungs-Sonette, ein Ausdruck von Shakespeare'schem Platonismus an einen Mann gerichtet ist, den Einige für Southampton halten[1]) — handeln die letzten Gedichte (von 127 an) von einer Frau. Freilich ist diese nicht die Königin Elisabeth, an welche Chalmers (1797) alle Sonette adressiert erklärte — noch auch Ann Hathaway, welcher dieselben nach Hudson (1872) gewidmet sein sollten — noch Shakespeare's Muse, an welche nach Fleay (1875) mehrere Sonette gerichtet sein sollten.

Nach Massey und vor ihm Mrs. Jameson hätte Sh. auf Southampton's Veranlassung die Liebessonette für Elizabeth Vernon

[1]) In seiner neuesten Arbeit (Jahrbuch XIX, 241) entscheidet sich Isaac für Graf Robert Essex als den Freund, Spenser und Marlowe als die Nebenbuhler.

geschrieben, die der Graf seit 1595 liebte, und obgleich Elisabeth seine Liebe nicht billigte, im Jahre 1598 gegen den Willen der Königin heirathete. Indem er sich in die Gefühle der Vernon hineindachte, schrieb Shakespeare dramatische Sonette, wie in der Person des Grafen.

Das Buch mit Shakespeare's handschriftlichen Sonetten gab Southampton an Pembroke, und auf dessen Ersuchen (doch mit halb satirischer Absicht) wurde die Anzahl Sonette auf die 'dunkele Schöne' geschrieben; denn Pembroke war, obwohl die Geschichte davon nichts weiß, in Sidney's Stella verliebt, die jetzt Lady Rich hieß. In der zweiten Ausgabe sagt Massey, die Herbert-Sonette sollten sich über Lady Rich lustig machen, welche in ihrer Jugend vom Onkel Sidney gepriesen sei (siehe die Kritiken im Athenaeum 1866, April 23rd, von Robert Bell in Fortnightly Review 1866, Aug. 1st, und Herrig's Archiv 54). Hier finden wir S. 183 die Biographie der 1563 gebornen Penelope Devereux, die mit Sidney verlobt, nachher Lord Rich heirathete und später die Geliebte des Lord Mountjoy war, dem sie unter Jakob I. schnell im Tode nachfolgte. Diese Theorie, welche Ulrici (3. Aufl. III, 22) und Isaac (Archiv 59, 191 . .) anfechten, wurde von Fritz Krauß weiter entwickelt in: Die schwarze Schöne in den Shakespeare-Sonetten (Jahrbuch XVI, 156 . . und 208 . .).

Ueber jene 'dunkle Schöne', von der Dowden (Sonnets 17) sagt: wir werden niemals den Namen jener Frau erfahren, welche eine Zeit lang Shakespeare's Herz auf das tiefste bewegte und ihn herrlichen Ausdruck seiner Gefühle finden ließ, haben Thomas Tyler und Harrison eine neue Erklärung gegeben (s. Academy 1884, July 5th, 19th, 26th, Sept. 27th; Athenaeum 1884, July 7th. Vgl. auch Jahrbuch XX, 327—331). Sie sagen auch mit Bezug auf das Wortspiel im 151. Sonett 9. 10, es sei Mary Fitton, eine Ehrendame der Königin, die später Captain Lougher und 1607 Captain Polwhele heirathete und verschiedene Liebhaber hatte, unter welchen wahrscheinlich Pembroke auch war.

Auch in Bezug auf den Dichter-Nebenbuhler (78 . .) sind die Meinungen der Kritiker weit auseinandergehend: die Einen halten ihn für Spenser, Andre für Marlowe oder Drayton, noch Andre denken an Nash, John Hereford, Daniel oder Chapman (s. Shakespeare's Sonnets. The Other Poet identified in Blackwood's Magazine, June 1884, p. 804).

Wie wir gesehen haben, daß ein Autor die Sonette Raleigh

zuschrieb, so erklärte W. Thomson, sie seien von Bacon verfaßt, der sie um 1600 von Herbert der Königin, einer schwarzen Schönheit habe vorlesen lassen wollen. — Frau Ashmead Windle machte gar die großartige Entdeckung, daß in den sogenannten Shakespeare-Dramen Bacon ein Räthsel unter einer verhüllten Allegorie aufgegeben habe, deren Schlüssel in dem Mysterium der Sonette enthalten sei. Auch Appleton Morgan behauptet (223..), daß außer Meres' bekanntem Satze und der Anspielung auf Will im 136. Sonette keine Beziehung sonst zwischen Shakespeare und den Sonetten bestehe.

Von einer Quelle der Sonette kann natürlich nicht wie bei den Dramen und Epen die Rede sein; doch hat Hertzberg (Jahrbuch XIII, 158..) für zwei der Gedichte (153, 154) eine griechische Quelle nachgewiesen. Im 9. Buche der Palatinischen Anthologie 637 steht ein Gedicht des Byzantiners Marianus aus dem 5. Jahrhundert, das Shakespeare vielleicht in der Uebersetzung: Selecta Epigrammata, Basel 1529, kennen gelernt hat. Daß Daniel's Gedichte nicht als Quellen für Shakespeare angesehen werden können, hat H. Isaac im Jahrbuche XVII, 162, 200 mit ziemlicher Sicherheit zu erweisen gesucht.

Ueber die Zeit der Abfassung ist im Allgemeinen nichts Näheres festzusetzen, wenn auch Son. 107, 5 wahrscheinlich auf das Jahr 1603 geht, und Meres 1598 die süßen Sonette lobt, von denen er möglicherweise damals nur die ersten 16 kannte. Dowden (Sonnets 66) meint, sie seien um 1601 geschrieben, einige wahrscheinlich früher, einige später; aber S. 22 sagt er: 'das Datum, wann sie geschrieben sind, ist unsicher wie der Ursprung'. v. Friesen ist für 1590—95, auch Delius (Jahrbuch I, 30) stimmt für den Anfang der neunziger Jahre, wie Krauß (Jahrbuch XVI, 150), welcher die ersten 17 Sonette zwischen 1590 und 93 geschrieben erklärt.

Eine freilich nicht ganz sichere Anspielung auf Shakespeare's Sonette fand Dr. Grosart, der Herausgeber von 'Willobie his Avisa' (London 1594 und 96, neu ediert 1880) in der Vorrede zu Canto XLIV dieses sonst wenig bedeutenden Gedichtes, wo der Satz: '*his familiar friend W. S. who not long before had tryed the curtesy of the like passion*' auf Shakespeare gehen soll. Die erste sichere Erwähnung der Sonette findet sich bei Meres, 1598: '*The sweete wittie soule of Ovid lives in mellifluous and hony-tongued Shakespeare*, *witnes* his sugred

Sonnets among his private friends. Das älteste gedruckte Sonett Shakespeare's findet sich in Romeo und Julia 1597, Akt I, 5: *If I profane* und *Now old desire*...; dann kamen drei weitere Sonette 1598 in Love's Labours Lost IV, 2: *The preyful princess*.., IV, 3: *So sweet a kiss .. and Did not the heavenly*.... Dann erschienen 1599 No. 138 und 144 in Jaggard's 'Passionate Pilgrim' — und darauf hörte man 10 Jahre lang nichts von Shakespeare's Sonetten. In Jaggard's Sammlung finden wir außer den zwei Sonetten aus Love's Labours Lost auch noch das aus IV, 3 entnommene Gedicht: *On a day*..; ferner die an Venus and Adonis erinnernden vier Sonette, deren eines schon 1596 unter Griffin's Gedichten gedruckt war. Der Text dieser Sonette weicht ein wenig von der ersten Ausgabe von 1606 ab, welche, nachdem im 'Helicon' wie im 'Parnassus' um 1600 ein Gedicht von Shakespeare gedruckt, und ein Buch, wahrscheinlich von Shakespeare, am 3. Januar 1599 als 1600 *J. D. with certein other Sonnetes by W. S.*, registriert worden war, am 20. Mai 1609 von Thomas Thorpe eingetragen wurde als *A book called Shakespeare's Sonnettes and in the same year published as Shakespeare's Sonnets. Never before Imprinted. At London by G. Eld for T. T. (Thomas Thorpe) and to be sold by William Apsley.* Einige Exemplare haben statt Apsley den Namen von John. Alleyn kaufte das Buch in demselben Jahre für 5 d.

Die 19 im Jahre 1612 als 'Great Britain's Mourning Garment' veröffentlichten Sonette hat man auch bisweilen für Shakespeare's Gedichte gehalten, doch sind sie nicht von ihm.

Shakespeare hatte sicher nichts mit der Veröffentlichung der Sonette zu thun, deren Anordnung in der ersten Ausgabe ganz unsinnig ist. Daher druckte die zweite Ausgabe von 1640: 'Poems written by Wil. Shake-speare, Gent. Printed at London by Th. Cotes, and are to be sold by John Benson, dwelling in St. Dunstan's churchyard' (vgl. Dowden, Sonnets, 45..) die Gedichte, ohne Rücksicht auf die Anordnung der ersten, in Gruppen, mit den Gedichten des Passionate Pilgrim dazwischen, und gab jeder Gruppe einen speziellen Titel. Der Buchhändler Benson gab dazu eine Adresse an die Leser, in welcher er sagt, sie seien in derselben Reinheit gedruckt wie zu Lebzeiten des Verfassers. Acht Sonette von 1609 (18, 19, 43, 56, 75, 76, 96, 126) sind aus der ersten Auflage fortgelassen. Einige Kritiker behaupten, Ben Jonson habe in der Widmung seiner Epigramme und in seinem 'Bartholomew Fair' (V, 3) auf die Sonette angespielt.

Der Text von 1609 wurde 1711 von Lintott wieder abgedruckt (s. Dowden, 44); der von 1640 in Rowe, der selbst sagte, er habe die Sonette erst sehr spät gesehen, ohne eine Gelegenheit, sich darüber ein Urtheil zu bilden. Nach der Ausgabe durch Gildon finden wir sie wieder neu aufgelegt 1714, 1725, in Ewing's Dublin Edition 1771, von Bell 1774, Marden 1780, Chapple 1804. 1728 gab Dr. Sewell eine neue Ausgabe, welcher Malone 1780 folgte, nach der Steevens sie auch im 4. Bande der '20 Plays' 1766 abgedruckt hatte. Albrecht edierte sie zuerst deutsch, Halle 1783; 1787 urtheilte Goethe (II, 229: Cotta 1853) nicht allzu günstig über sie im Allgemeinen:

> und weiß ich hier mich nicht bequem zu betten,
> ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze
> und müßte nun doch auch mitunter leimen —

(Vgl. Platen II, 88: Cotta 1853). — 1791 erschienen Albert Armstrong's 'Sonnets from Shakespeare', 1797 gab Chalmers seine 'Apology for the Believers in the Shakespeare Papers' heraus, welcher er 1799 'A Supplemental Apology' hinzufügte. 1804 edierte Chapple 'Shakespeare's Poems' (from the ed. of 1640, 2 vols.), und derselbe Text kam 1807 und 1810 in Boston heraus. 1815 sprach Wordsworth im 'Essay Supplementary to the Preface of his Poems' über die Sonette, die 1820 in Lachmann's Uebersetzung in Berlin erschienen. Vorher hatte Nathan. Drake in 'Shakespeare and his Times' (2 vols. 4°. London 1817) im 2. Bande (50—86) seine Theorie darüber entwickelt. 1826 schrieb Tieck über dieselben mit einer Probe einer Uebersetzung (in der Penelope) und 1829 'Der Dichter und sein Freund', nachdem die Gedichte 1826 und 1828 von ihm ediert, und in einer anderen Uebertragung von A. Schumacher und E. v. Bauernfeld (Wien 1827, 16°.) erschienen waren.

Um dieselbe Zeit pries Graf Platen Shakespeare's Sonette (s. Werke II, 90: Cotta 1853):

> Du ziehst bei jedem Loos die beste Nummer,
> Denn wer, wie du, vermag so tief zu dringen
> in's tiefste Herz? Wenn du beginnst zu singen,
> verstummen wir als klägliche Verstummer.
> Nicht Mädchenlaunen stören deinen Schlummer,
> doch stets um Freundschaft sehn wir warm dich singen:
> Dein Freund errettet dich aus Weiberschlingen,
> und seine Schönheit ist dein Ruhm und Kummer.
> Bis auf die Sorgen, die für ihn dich nagen,
> erhebst du Alles zur Apotheose,
> bis auf den Schmerz, den er dich läßt ertragen!

Wie sehr dich kränken mag der Seelenlose,
du lässest nie von ihm und siehst mit Klagen
den Wurm des Lasters in der schönsten Rose.

Im Jahre 1832 sprach B. Heywood Bright in einem Briefe an den Reverend Joseph Hunter von seiner 1819 gemachten Entdeckung, die später Boaden als die seinige in Anspruch nahm.

1833 handelte Coleridge in seinem 'Table-Talk' (ed. 1852, p. 244..) von den Sonetten, die 1834 in R. Schneider's Uebersetzung in Gotha herauskamen. 1836 brachte Regis seinen Shakespeare-Almanach, 1837 James Boaden sein Buch 'Ueber die Sonette' (London), *identifying the person to whom they are addressed, and elucidating several points in the Poet's history* (abgedruckt aus The Gentleman's Magazine 1832). 1838 erschien eine Uebersetzung von K. Richter in Körner's Ausgabe; ferner 'Shakespeare's Autobiographical Poems. Being his Sonnets clearly developed, with his Character drawn chiefly from his works by Charles Armitage Brown' (London), und 'Illustrations of the Sonnets' in der Pictorial Edition of Sh. by Charles Knight II, 453. 1839 finden wir Shakespeare's poetische Werke übersetzt, zusammen mit seinem Leben (Wien) und König's 'W. Shakespeare's Dichten und Trachten'. 1840 kamen die sämmtlichen Gedichte im Versmaße des Originals, übersetzt von E. Wagner (Königsberg) heraus und 'Shakespeare's Miscellaneous Poems, by Ortlepp' (Stuttgart). 1847 finden wir eine Besprechung in Richardson's 'Literary Leaves'; Shakespeare's Sonette in der American Review, und 1849 Freiligrath's Uebertragung (Düsseldorf).

1855 erschienen die Gedichte wieder, ediert von R. Bell (London), 1856 in einer französischen Uebersetzung von Lafont, 1857 ediert von Dyce und 'Les Sonnets de W. Shakespeare traduits pour la première fois par Fr. V. Hugo' (Paris); außerdem ein Artikel darüber in der Westminster Review, XII (1857), und in Charles Bathurst's 'Remarks on Shakespeare's Versification in different periods' (London 1857) ein Essay über dieselben, welche in einer faksimilierten Ausgabe erschienen nach einer in der Bentinck-Bibliothek zu Varel nahe bei Oldenburg 1857 vom Professor Tycho Mommsen aufgefundenen Ausgabe (vgl. Mommsen, Pericles XXIV).

1858 handelte J. Payne Collier darüber in 'Shakespeare's Comedies, Histories, Tragedies and Poems' (London, 2. ed.); 1859 kamen sie neu angeordnet und in 4 Theile eingetheilt heraus, mit Einleitung und Noten von Rob. Cartwright. 1860 erschien von W. Sidney Walker: 'A Critical Examination of the Text of Shakespeare' (London)

und D. Barnstorff: 'Ein Schlüssel zu Shakespeare's Sonetten' (Bremen), übersetzt von T. J. Graham, London 1862. 1861 folgte die Uebertragung der Gedichte von W. Jordan (Berlin, 8°), und das Urtheil über dieselben von Howard Staunton in seinem Buche: 'Die Werke Shakespeare's'. 1862 brachte Bodenstedt seine 'Shakespeare's Sonette in deutscher Nachbildung' (2. Aufl. 1866, 4. Aufl. 1873). Lovell Reeve gab eine faksimilierte Ausgabe in Photozinkographie von der Ellesmere Edition (in dem Apsley Druck von 1609). Bolton Corney edierte sie: 'The Sonnets of W. Shakespeare, a critical disquisition suggested by a recent discovery', (London 1862), aber nur für Privatgebrauch. Vorher hatte schon Philarète Chasles behauptet, W. H. bedeute William Hathaway (s. Athenaeum 1862, Jan. 25th und 1867, Feb. 16th, Ma. 9th, Apr. 13th, May 18th); seine Wittwe übersetzte ein Werk von ihm über die Sonette (s. Athenaeum 1877, May 21st). Massey schrieb gegen ihn (Athenaeum 1867, Ma. 16th, Apr. 27th). Es erschien dann F. A. Heraud's 'Shakspere, his Inner Life as intimated in his works, first printed in Temple Bar, April 1862', worin 'A new View of Shakspere's Sonnets: an inductive critique (ed. London 1865).

1863 finden wir in Samuel Neil's 'Shakespeare: A critical biography' (London p. 104—108) die Sonette besprochen, 1864 einen Artikel in The Quarterly Review (vol. 115, p. 230) und L. Kreyßig's Abhandlung über dieselben in den Preußischen Jahrbüchern (XIII, 484—503; XIV, 71—114) neben einigen Stellen in seinen Vorlesungen (2. Aufl. 1874, I. 121) und in Shakespeare-Fragen (1871, S. 62—67). In demselben Jahre veröffentlichte Tho. Kenny 'The Life and Genius of Shakespeare', worüber K. Elze, W. Shakespeare, 494—505, verglichen werden möge; ferner kamen sie wieder heraus in Boston (16°), und Lingg schrieb über sie in der Allgemeinen Zeitung 114, 1864. 1865 veröffentlichte Delius im Jahrbuche I, 19—56 seinen Brief an Bodenstedt, dann Heraud sein Werk (vgl. Jahrbuch VII, 178), W. Carew Hazlitt einen Artikel darüber in 'Notes and Queries' 205, p. 449, worauf Corney in 206, p. 482 erwiderte. F. T. Palgrave publizierte seine 'Songs and Sonnets by W. Shakespeare' und E. A. Hitchcock 'Remarks on the Sonnets of Shakespeare; showing that they belong to the hermetic class of writings, and explaining their general meaning and purpose' (Newyork, 2. ed. 1867).

1866 folgte E. W. Sievers, 'W. Shakespeare, sein Leben und Dichten' (vgl. S. 90—115), dann Gerald Massey, 'Shakespeare's Sonnets never before interpreted: his private friends identified: together with a recovered likeness of himself', London (s. Jahrbuch

II, 386), eine neue Ausgabe von Dyce und eine illustrierte von H. C. Hoskyns (London 4°).

1867 schrieb G. Ross über sie in 'Studies Biographical and Literary' (London), F. Dingelstedt edierte sie in neuer Uebersetzung, ebenso wie Simrock 'Die Gedichte Shakespeare's übersetzt' (Stuttgart), und Gelbke (Shakespeare's Sonette in 'Bibliothek ausländischer Klassiker' No. 82. Hildburghausen). 1868 schrieb Trench in 'A Household Book of English Poetry' (London) über die Sonette, zu welchen Rich. Simpson eine 'Introduction to the Philosophy of Shakespeare's Sonnets' brachte (London), und T. D. Budd edierte sie mit Kommentar (Philadelphia).

1869 erschien v. Friesen's Artikel im Jahrbuche IV, 94, und eine Uebersetzung von ihm (Dresden). Carl Karpf veröffentlichte '*Τὸ τὶ ἦν εἶναι*, die Idee Shakespeare's und ihre Verwirklichung' (Hamburg), worüber im Jahrbuche V, 336 berichtet ist; endlich kamen 'Shakespeare's kleinere Gedichte', übertragen von Neidhardt (Berlin), heraus. 1870 finden wir H. Brown, 'The Sonnets of Shakespeare solved, and the Mystery of his Friendship, Love and Rivalry revealed' (London; s. Jahrbuch VI, 345 und VII, 179); Benno Tschischwitz gab seine Uebersetzung (Halle) von den Gedichten, die zusammen mit 'The Lover's Complaint' nach der Ausgabe von 1609 durch John Russel Smith ediert wurden. Rob. Zimmermann handelte von ihnen in 'Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik' II, 2 (Wien; vgl. Jahrbuch V, 346). 1871 veröffentlichte Gildemeister seine Uebertragung mit Einleitung und Noten (Leipzig; 2. Aufl. 1876; vgl. Jahrbuch XIII, 363); es folgte dann nach Kreyßig's Werke R. Grant White 'The Works of W. Shakespeare' I, 175—237: The Sonnets (Boston 1872).

Im Jahrbuche VII, 177 spricht W. König in einem Aufsatz über Shakespeare und Dante von den Sonetten und ihren Erklärern; F. A. Leo übersetzte No. 18, 40, 71, 76 in seinen 'Gedichten' (Berlin); Fr. Krauß veröffentlichte die 'Southampton-Sonette' (Leipzig, vgl. Academy 1873, Feb. 1st).

1873 las Dr. Ingleby am 25. Juni einen Artikel über Shakespeare's Sonette in der Royal Society of Literature; Ch. Edmonds veröffentlichte im Athenaeum, II, 528, seine Entdeckung über W. H. (vgl. Jahrbuch IX, 332); Bodenstedt's Uebersetzung erschien in vierter Auflage. — 1874 handelte Prof. Minto über sie in 'Characteristics of English Poets from Chaucer to Shirley' (Edinburgh and London) *p. 275—292*; ebenso Ulrici in der 3. Aufl. seines Buches, III, 221

(vgl. die Uebersetzung von L. Dora Schmitz, 1876, I, 206—17, und Elliott Browne im Athenaeum, p. 2434). — 1875 schrieben darüber Fleay (vgl. Dowden, p. 95) und Elze in seinem Shakespeare (Halle, 369—80 und 493—505; vgl. auch Augsburger Zeitung 14. Jan., Beiblatt 14 und 6. Febr.) In Nr. 37 finden wir zum ersten Male K. Goedeke's Erklärung der Sonette, von der jedoch Fleay in der Academy, (1875 Apr. 4th, p. 372) behauptete, sie sei dieselbe wie die von Keil (s. 1877); Guthmann edierte einen Theil seiner Uebertragung (Hirschberg). — 1876 handelte König wieder darüber in 'Shakespeare and Bruno' (Jahrbuch X, 135); John Gilbert edierte die Sonette auf's Neue (London). — 1877 handelte F. J. Furnivall davon in der Einleitung zum Leopold Shakespeare (London: LXIII. LXIV; s. Dowden 97—102); G. S. Caldwell suchte die Frage in anderer Weise zu entscheiden, indem er Sir W. Raleigh als Autor vorschlug (Melbourne); K. Goedeke veröffentlichte 'Ueber Shakespeare's Sonette' in der Deutschen Rundschau (März, 386—409); W. M. Rossetti handelte darüber in 'Lives of Famous Poets' (London) und T. A. Spalding in 'Shakespeare's Sonnets' im Gentleman's Magazine (März); ebenso Isaac in Herrig's Archiv 59, 155—204, 241—272; 60, 33, 64; 61, 177—200, 393—426; 62, 1—30, 129—172); Hertzberg im Jahrbuch XIII, 158 und Ten Brink (ib. 102); Cassell edierte sie in der 'Library Edition of British Poets': The Poetical Works of W. Shakespeare and the Earl of Surrey, with memoir and critical dissertation (by G. Gilfillan), the text ed. by C. C. Clarke (London 1878). Die Tennysoniana (2. ed., 1878: V, 55) geben eine Anzahl Parallelstellen aus Tennyson zu Shakespeare's Sonetten; Nord und Süd 1879, S. 226.., bringt einen langen Artikel über Shakespeare und seine Sonette von Fr. Krauß; Palgrave's Werk (s. 1865) wurde wieder ediert, wie auch eine holländische Uebersetzung der Sonette von Burgersdijk (Utrecht), der auch im Jahrbuch XIV, 263 über das 121ste Sonett schrieb, und ein Artikel von Ch. Doehler in 'Afternoons with the Poets' (Newyork).

1880 äußerte sich Algernon C. Swinburne über die Sonette in seinen 'Short Notes on English Poets' in The Fortnightly Review, (December), ebenso wie David M. Main in 'A Treasury of English Sonnets', William Thomson in 'The Renascence Drama; or History made Visible' (Melbourne) und G. Travers Smith in 'The Victorian Review', (December, 235—58). Eine Anzahl der Sonette erschien in Manchester, und ein Artikel über Sonnet 72 und den 'Phoenix und die Turteltaube' von Brinsley Nicholson (Athenaeum p. 2884). Ebenda (Mai 22nd) finden wir eine Notiz von den Alleyn Papers, die in

Dulwich aufbewahrt sind, wonach Shakespeare's Sonette 1609 von Alleyn für die Summe von 5 d. gekauft wurden, während sie nach einer Bemerkung in 'Notes and Queries' (Febr. 1871) für 45 £ verkauft sind.

1881 suchte E. Stengel in den Englischen Studien, IV, 1, die wahre Ordnung der Sonette festzustellen, über welche Fr. Krauß wieder im Jahrbuche XVI, 144, 212, schrieb: 'Die schwarze Schöne der Shakespeare-Sonette'. E. Dowden veröffentlichte eine wichtige Ausgabe der Sonette (London) mit einer langen Einleitung von 100 Seiten (s. Academy, 1881, Aug. 27th, und Athenaeum, 1882, Febr. 11th, über die 2. Ausgabe; eine 3. erschien Newyork 1881). Die Sonette erschienen auch in der Englischen Bibliothek von Rudolphi (Zürich, No. 7) und Richard H. Stodderd schrieb über sie in Scribner's Monthly, October: 'The Sonnets in English Poetry'. Mrs. C. F. Ashmead Windle sandte ihr Schreiben an die New Shakspere Society of London: 'Discovery of Lord Verulam's Undoubted Authorship of the Shakspere Works' (San Francisco), worüber Dowden 3, 109 zu vergleichen. Im Jahrbuch XVI, 411 finden wir einen Artikel von Tom Tyler aus dem Athenaeum (Sept. 9th) über die Zeit der Abfassung des 55. Sonetts. — 1882 erschien Fr. Krauß' letztes Werk: Shakespeare's Selbstbekenntnisse (Weimar; vgl. Magazin der Literatur 28. 1883 und Jahrbuch XVIII, 248) und eine Studie von H. Isaac (Jahrbuch XVII, 163): Wie weit geht die Abhängigkeit Shakespeare's von Daniel als Lyriker? — ferner 'Some well known Sugar'd Sonetts by William Shakespeare. Resugar'd, with ornamental borders, designed by Edwin J. Ellis and stated by Tristram J. Ellis' (London). Rolfe edierte die Sonette (Newyork 1883); Burmeister sprach über sie in seinem Schwäbischen Dichterbuche. — Ein Pamphlet zu Gunsten der Bacon-Theorie und des Grafen Essex als der angeredeten Person erschien in Newyork: The Sonnets of Shakespeare; when, to whom, and by whom written. By Antiquary (reprinted from The Truth Seeker 1883, Aug. 18th); ferner ein Brief aus Neu-Süd-Wales, sent to M. Furnivall for the New Shakspere Society (The offer to the New Shakspere Society — vgl. Academy 1883, November 28th. Wymann, Bibliography of the Bacon Shakespeare Controversy. Cincinnati, 1884, p. 115). — Mark Pattison sprach über die Sonette in seiner Ausgabe von Milton's Sonetten (Newyork; vgl. The Literary World XIV, 333; 1887, Oct. 6. Boston). — 1884 veröffentlichte H. Isaac 'Shakespeare's Selbstbekenntnisse' in den Preußischen Jahrbüchern, 3. Sept., S. 237 und 'Die Sonettperiode in Shakespeare's Leben' im Jahrbuch XIX, 126—264; in Wester-

mann's Monatsheften, April, sprach N. Lindner (S. 109..) über Lady Rich. Dann finden wir zwei Artikel über Shakespeare's Selbstbekenntnisse, einen von R. Waldmüller im Magazin für Literatur, S. 389.., den andern von M. D. in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 76. G. Meredith sprach von zwei Sonetten im Athenaeum, Febr. 10th unter dem Titel 'Spirit of Shakespeare'; Th. Tyler in der Academy, April 5th (Shakespeare, Pembroke und Southampton); J. Addington Symonds in 'Vagabunduli Libellus' erklärt sich gegen die autobiographische Lösung, und Appleton Morgan im 'Manhattan', Newyork, ebenso wie in seinem 'Shakespeare-Mythus' behandelt die Frage 'Whose Sonnets?', die noch Hazlitt in 'Characters of Shakespeare's Plays', p. 243, und Swinburne, Fortnightly Review, 34, 108—21 erörtern.

1885 brachte die Allgemeine Zeitung, No. 18, wieder einen Artikel über Tyler's und Harrison's Entdeckung; in Blackwood's Edinburgh Magazine (June, p. 836), finden wir: 'New Views of Shakespeare: The Other Poet identified — by a Clerygman of the Free Church, dann die Einleitung zu 'The Songs, Poems and Sonnets of W. Sh. by W. Sharp in 'The Canterbury Poets'. Endlich erschienen noch drei Artikel im Jahrbuche, XX, 326—31: 'Zur Sonettenfrage', und Cecil W. Marklyn in der Westminster Review 1889 behandelte einzelne Zeilen der Sonette, welche auf Shakespeare's Stellung als Schauspieler ein Licht werfen (vgl. Athenaeum 3229). — Dowden (Sh., 37) nennt drei Werke, die er nie gesehen zu haben erklärt: W. R. Alger, Shakespeare's Sonnets and Friendship; J. Donnelly, The Sonnets of Shakespeare, und K. Hillard, The Study of Shakespeare's Sonnets. — Unter den Facsimiles kamen auch die Sonette 1885 (London) von Tho. Tyler (No. 30) heraus.

Zum Schluß stehe hier noch die von Isaac (LXII, 156..) gegebene Anordnung der Liebessonette:

1. Annäherung: 4. 5. 25. 24. 23. 9. 10.
2. Liebe: 56. 27. 28. 7. 2. 3. 14.
3. Leichte Schatten: 153. 86. 87. 38. 37. 60. 8. 65. 19.
4. Trennung: 66. 67. 29. 30. 68. 69. 71. 70. 64. 72. 73.
5. Wiedersehen: 33—35. 117. 22. 36. 141.
6. Störungen, Resignation: 31. 32. 15. 146. 147. 90. 85.
7. Eifersucht: 16. 17. 21. 26.
8. Entfremdung: 39—41. 20. 42. 43.
9. Rückblicke: 18. 11. 6. 47. 45. 46. 12. 44.

(Die Zahlen bezeichnen die Gedichte nach der überlieferten Reihenfolge.)

IV. Einer Liebenden Klage

ist ein Gedicht von 47 Strophen, welches sich nach Inhalt und Form den epischen Gedichten Shakespeare's anschließt, wie es auch in derselben Strophe als Lucrece geschrieben ist. Statt der liebedürstenden Göttin in Venus und Adonis, die um den Genuß wirbt, haben wir hier das verlassene irdische Mädchen, das den Genuß bereut, aber nichtsdestoweniger in der Erinnerung an die bezaubernde Schönheit des Geliebten schwelgt und sich eingesteht, daß sie einer erneuten Versuchung keine größere Stärke entgegenzusetzen hat als vorher (s. Elze, Shakespeare 330..). Das nach Delius (Works II, 753) und Koch (Shakespeare 143) unzweifelhaft echte Werk, über dessen chronologische Bestimmung freilich jede Notiz fehlt, wurde zuerst in der Editio princeps der Sonette hinter diesen abgedruckt; bei Delius steht es auch hinter ihnen (II, 782—86). Nach Koch erinnert es etwas an die Heroïden, welche von Daniel, Heywood und anderen Elisabethanischen Dichtern vielfach in Nachahmung der Ovidischen geschrieben worden sind; nur fehlt die Briefform. Die Schilderung, welche das verlassene Mädchen in Strophe XII—XX von dem gefährlichen schönen Jüngling, ihrem Verführer macht, zeigt nach Koch eine nahe Verwandtschaft desselben mit dem in den Sonetten besungenen schönen Freunde des Dichters. Morgan aber (Der Shakespeare-Mythus 275) behauptet, über die Herkunft des erst 1640 aufgetauchten Gedichtes schwiegen die Kommentatoren wohlweislich, während Nath. Drake (p. 82) sich über dasselbe folgendermaßen äußert: Es ist zu voll von Bildern und Anspielungen, aber einzelne Stellen sind von großer Kraft und Schönheit.

Das Werk findet sich in den Ausgaben der Sonette wie in den Uebersetzungen derselben dicht dahinter, so besonders in den Uebertragungen von Schumacher und v. Bauernfeld (Wien 1827), von Schneider (Gotha 1834), Richter (Schneeberg 1836), bei Ortlepp, Nachträge (Stuttgart 1840), Wagner (Königsberg 1840), Meyer (Gotha, Band 51. 52), Neithardt (Berlin 1856), Jordan (Berlin 1861), Simrock (Stuttgart 1867), wie in Dyce's Ausgabe. Im Jahrbuche XX handelt Delius von dem Gedichte, das er auf S. 43—53 ausführlich analysiert.

Ein anderes Gedicht, 'A Lover's Complaint, being forsaken of his love', auf das Desdemona im Othello VI, 3, 76 anspielt, hat Percy (Reliques 52) aus der Sammlung alter Lieder von Pepys abgedruckt.

V. Der verliebte Pilger,

oder wie Wagner übersetzt (Dowden, Shakespeare 37): Der erregte Pilger, ist der Titel einer Sammlung von Gedichten, welche als 'The Passionate Pilgrime. By W. Shakespeare. At London. Printed for W. Jaggard, and are to be sold by W. Leake, at the Greyhound in Paules Churchyard' 1599. 16⁰ erschien. Auf dem 18. der 30 Blätter steht ein besonderer Titel: 'Sonnets to Sundry Notes of Musicke'. Dieses zweite Titelblatt, das wohl nur eine Annonce des spekulativen Jaggard ist, darüber, wo die Musik zu den folgenden Gedichten zu haben war, ist insofern berechtigt, als z. B. 18 und 20 stets im Munde des Volkes lebten, und John und Thomas Morley († 1600) als die Komponisten verschiedener unter ihnen bekannt waren.

Bis 1867 war nur ein einziges Exemplar in Capell's Sammlung im Trinity College zu Cambridge bekannt; da aber fand Charles Edmonds in Lamport Hall, Northamptonshire, das Sir Ch. Isham gehört, ein zweites, das mit Venus und Adonis zusammengebunden war (s. Jahrbuch III, 406). Am Ende das Bandes besagt eine alte handschriftliche Notiz, daß das Buch trotz der Beschädigung an einer Stelle anderthalb Pence gekostet habe.

Es wurde abgedruckt in den leider nur in 131 Exemplaren abgezogenen Isham Reprints: 'Venus and Adonis. Imprinted at London for William Leake, dwelling in Paules Churchyard at the Signe of the Greyhound 1599 (a hitherto unknown edition). The Passionate Pilgrime by W. Shakespeare, from the original edition of 1599 (of which only two copies are known). Epigrammes by Sir John Davies and Certaine of Ovid's Elegies, translated by Christopher Marlowe' (London 1870). Das Buch enthält außerdem für jede Abtheilung Vorreden, sowie ein Faksimile des Titelblattes und der 3. Seite von Venus und Adonis.

Daß der Ausgabe von 1599 eine zweite folgte, können wir nur aus dem Erscheinen einer dritten 1612 schließen, welche stark vermehrt mit folgendem Titel herauskam: 'The Passionate Pilgrime, or certaine amorous Sonnets, between Venus and Adonis, newly corrected and augmented. By William Shakespeare. The third Edition. Whereunto is newly added two Love-Epistles, the first from Paris to Hellen, and Hellen's answere back againe to Paris. Printed by W. Jaggard.' 1612.

Die 2 zugefügten Heroïden Ovid's (XVI und XVII von den

21 Epistolae Heroïdes) hatte Thomas Heywood [nach Lamb, a sort of Prose Sh. (1655), dessen erstes Drama 1596 erschien, sein letztes 1655] übersetzt und schon 1609 in 'Troia Britannica, or Great-Britaine's Troy' veröffentlicht. Heywood reklamierte sein Eigenthum noch in demselben Jahre in einem Briefe an seinen Verleger Nicholas Okes, abgedruckt hinter dem Pamphlet 'An Apology for Actors': „An meinen lieben Freund, Herrn N. Okes. Die vielen Fehler welche sich in meinem Buche durch die Nachlässigkeit der Drucker finden, wie falsche Citate, falsche Silben und Zeilen und Unrichtigkeiten ohne Zahl hätte ich gern in einem Druckfehler-Verzeichnisse angemerkt. Der Drucker aber sagte mir, er wolle nicht seine eigene Schuld so bekannt machen, sondern die Fehler lieber als die des Autors erscheinen lassen — und da ich weiß, daß Sie sonst so sorgsam und eifrig sind, habe ich mich mit dieser einfachen Erörterung der Sache begnügen wollen. Aber ich muß hier von einem andern offenkundigen Unrecht sprechen, das mir durch die Veröffentlichung von 2 Episteln und ihrem Abdruck unter dem Namen eines Andern zugefügt ist, wodurch die Welt zu der Ansicht kommen möchte, ich hätte sie von Jenem gestohlen... Nun muß ich zugeben, daß meine Uebersetzung des Autors nicht würdig ist, unter dessen Namen sie herausgegeben wurde, und daß dieser Schriftsteller sehr ärgerlich war über Herrn Jaggard's Verhalten, von dem er vorher nichts gewußt hatte, während er doch seinen Namen mißbrauchte. Nun weiß ich, daß Sie solcher Unredlichkeiten nicht fähig sind und kann nur wünschen, ich wäre der Autor eines Werkes, das ganz Ihrer Obhut anvertraut zu werden würdig wäre. Ihr treuer Thomas Heywood." (Vgl. Ingleby, Centurie of Prayse 54, Delius, Shakespeare's Werke. Elberfeld 1882. II, 787.)[1])

Nun mußte Jaggard freilich ein anderes Titelblatt drucken lassen, so daß es Exemplare mit und ohne den Namen des angeblichen Verfassers giebt; Malone's Copie in der Bodleiana in Oxford hat nach Collier beide Titelblätter. Als 1640 das Buch zum vierten Male aufgelegt wurde, figurierte aber Shakespeare's Name wieder auf dem Titelblatte als Autor des Ganzen, und der Betrug wurde

---

[1]) Hierüber bemerkt Grant White, seines Wissens sei keinerlei Aufklärung von Shakespeare gegeben über sein Benehmen bei der ersten Auflage, und Shakespeare habe seine Geschäfte betrieben, als ob ihm, wie seiner ganzen Zeit, das Gefühl für Sittlichkeit fremd gewesen wäre (The Anatomizing of W. Shakespeare, Atlantic Monthly, May 1884). Vgl. aber Nathan. Drake, Shakespeare 46, der Shakespeare von der Schuld zu reinigen sucht.

erst wieder 1766 entdeckt, wo Dr. Farmer in seinem Essay über die Bildung Shakespeare's darauf hinwies.

Was zunächst den Titel des Ganzen betrifft, so sagt Steevens: Warum diese Sammlung 'The Passionate Pilgrime' genannt wurde, ist mir nicht klar, da es doch allerhand kleinere Sachen von Shakespeare und Anderen enthielt. Vielleicht gab nur der erste Verleger ihm diesen Namen.

Nun war aber in jener Zeit eine solche Bezeichnung gar nicht selten; 1604 erschien zu London: 'The Passionate Shephard, or the Shephard's Love: set down in Passions to his Shepheardesse Aglaia [d. h. in zärtlichen Aeußerungen der Liebe]. With very excellent conceited Poems and pleasant Sonnets, fit for young heads to passe away idle houres. By Nicholas Breton'. — Ebenso trägt Marlowe's weiter unten zu besprechendes Gedicht den Titel: 'The Passionate Shepherd', und bei Shakespeare kommt *passionate* öfter für 'sehr erregt' und für 'traurig' vor.

Pilgrim, ein nach einem Heiligthume hinpilgernder, wie es noch später in der hochbedeutenden Allegorie Bunyan's (1628. 88) 'The Pilgrim's Progress' vorkommt, hat Shakespeare in Romeo and Juliet I, 5. bildlich verwerthet:

My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

So bedeutet auch hier 'passsionate pilgrim' einen Wanderer, der eine Fahrt zu dem Herzen seiner irdischen Heiligen unternimmt und auf seinem Wege von verschiedenen Dichtern Worte leiht, um sie als Ausdruck seiner Liebesaffektion zu verwerthen.

Der von Jaggard begangene Betrug, den Shakespeare wenigstens nicht öffentlich rügte, war aber nicht bloß gegen Heywood begangen; denn auch andere der Gedichte gehören Shakespeare sicher nicht an, einige sind wenigstens sehr fraglich.

I. Unzweifelhaft von Shakespeare sind von den 22 Gedichten diejenigen, welche sich sonst in seinen Werken finden, aus denen Jaggard sie entnommen hat:

Nr. 1: When my love..., das als Sonett 138, und Nr. 2, das als Sonett 144 in der Ausgabe Thorpe's steht, die zwar erst 1609 erschien, deren Gedichte aber schon 1598 handschriftlich zirkulierten. Nur ist der Text des 1. Gedichtes, das in der Sonettsammlung sich unmittelbar an 137. anschließt, hier aber davon losgetrennt ist, bei Thorpe richtiger in seinen höchst wesentlichen Abweichungen in der 4. 6. 7. 8. 9. 11. 13. und 14. Zeile (s. H. Isaac in Herrig's

Archiv 61, 410). Fr. Krauß (Jahrbuch XVI, 191) glaubt, das Sonett des Passionate Pilgrim sei die erste Form, welche später Shakespeare selbst oder der Graf Herbert (Pembroke) geändert haben möchte. Auch in Nr. 2 sind offenbar die geringeren Varianten in Zeile 7, 8, 11 und 13 bei Thorpe entsprechender.

2. Die Nummern 3, 5, 17 finden sich in dem schon 1518 erschienenen Love's Labour's Lost: 3 in IV, 3; 5 in IV, 2 in der etwas ungewöhnlichen Form von Alexandrinern, welche auch Sidney im Astrophel (1. 6. 8. 76. 77) verwendet hat; 17 in IV, 3, während es auch in 'England's Helicon' (1600) zu finden ist. Von diesen hat Nr. 3 Varianten in Zeile 2, 10, 11 und 14; Nr. 5 in 3, 4, 11, 13, 14 und Nr. 17 in 2 und 11.

II. Nach Collier ist auch Nr. 19 von Shakespeare, dessen Initialen nach ihm in einem aus Shakespeare's Zeit stammenden Manuskripte unter demselben gestanden hätten. Höhnen meint, das von Niemand reklamierte Gedicht sei ganz im Stile der Sonette Shakespeare's an seinen Freund geschrieben, während Boswell es für älter hält und der Klasse jener Gedichte zuschreibt, welche in Tottel's Sammlung hinter Surrey's Werken als 'Of uncertain authors' angegeben sind.

Das Gedicht ähnelt auffällig einer Stelle in Willobie, Canto XLVII, welche Shakespeare's Rath an Willobie enthält, wie er seine Wünsche befriedigen solle — und Dr. Grosart, der jene Gedichte 1880 publizierte, neigte dazu anzunehmen, Shakespeare möchte das Gedicht an seinen Freund Dorrell, den vermeintlichen Autor des Werkes gesandt haben.

III. Entschieden nicht von Sh. scheinen die folgenden Lieder

1. Nr. 8 und 21 sind schon 1598 in der Sammlung von Richard Barnefield abgedruckt: *Encomium of Lady Pecunia; or the Praise of Money: the Complaint of Poetrie for the Death of Liberalitie i. e. the Combat betweene Conscience and Covetousness in the Minde of Man: with Poems in divers Humors* (2. ed. 1605); jene von John, diese von W. Jaggard besorgt. Von ihnen möchte Boswell Nr. 8, das bei Barnefield die Ueberschrift 'Addressed to his friend Master R. L. in praise of Music and Poetry' hat, Shakespeare zusprechen, der damit seinen innigen Gefühlen für Spenser habe Ausdruck geben wollen.

Hierzu fügt Boswell noch allerhand andere Gründe, und auch Collier (Athenaeum 1856, May 17th, Notes and Queries 1856, July 5th, Bibliographical account of Early English Literature 1856) und Barnefield, ebenso wie Ulrici (Sh.'s dramat. Kunst, 3. Aufl., I, 378) schreiben

das von Simrock fälschlich 'An einen Musiker' überschriebene, aber an die Geliebte des Dichters gerichtete Lied Shakespeare zu, während Elze (S. 161) es ebenso bezweifelt wie Koch, der (S. 113) es übersetzt und als im Gegensatz zu Sonett 128 nachweist.

Nr. 21, das später auch in 'England's Helicon' erschien, hat dort noch zwei Schlußverse:

Even so, poor bird, like thee
none alive will pity me.

und unterzeichnet das Gedicht: 'Ignoto'. Athenaeum 1877, p. 2594, bringt es in Beziehung zu Caxton's 'Game of Chess' III, 5.

Nr. 22 wird in einigen neueren Ausgaben mit Nr. 21 zusammen als eins gedruckt, doch hatte wohl Jaggard Recht, wie auch Collier meint, die Gedichte von einander zu trennen. Ob aber diese moralische Satire auch von Barnefield herrührt, wie Höhnen (S. 15) zu erweisen sucht, ist sehr fraglich.

2. Nr. 20 wird in 'England's Helicon' dem Chr. Marlowe, und die mit Ignoto unterzeichnete dazugehörige Antwort dem W. Raleigh zugeschrieben. Die aus dem Helicon bei Delius II, 788 abgedruckten Gedichte haben dort, das erste zwei ganze Strophen mehr neben einigen Varianten in Zeile 1, 3, 4, 5, 6, 9 und 10, und das zweite mit der Ueberschrift 'The Nymphs' Reply to the Shepherd' hat dort hinter der einen Strophe des Passionate Pilgrim noch fünf ganze Strophen. In Steevens' Abdruck der ersten Ausgabe des Helicon soll nach G. Ellis 'Specimens of the Early English Poets' die ursprüngliche Unterschrift W. R. statt Ignoto gestanden haben.

Das Lied, von dem in den Lustigen Weibern III, 1 die Zeilen 7, 8, 9 mit Varianten und 10 scherzend angeführt werden, während seine Popularität nach Percy's Reliques (58) auch durch eine Nachahmung in Donne's Gedichte 'The Bait' bewiesen wird, wurde von Isaac Walton in seinem 'Compleat Angler' (1653), der es *old fashioned poetry, but choicely good* nennt, mit Entschiedenheit Marlowe und Raleigh zugeschrieben, und so urtheilen auch Percy (58), der die Gedichte abgedruckt hat, Warton (The History of English Poetry III, 354) und Malone (Shakespeare X, 340), während Ritson meinte, im Helicon bezeichne Ignoto, daß der Herausgeber den Verfasser nicht gekannt habe (vgl. auch Klein, Drama XIII, 805; Poems of R. Greene and Chr. Marlowe, ed. Bell. London, 1856, p. 227, und The Works of Chr. Marlowe, ed. A. Dyce. London, 1859, XLV). Höhnen's Vermuthung, Jaggard habe die Strophen aus dem Munde des Volkes direkt entlehnt, und nur die im Passionate Pilgrim stehenden Zeilen

seien Volkslied geworden, während die übrigen nicht gesungen wurden, ist nicht unbedingt zu verwerfen.

Nr. 18 erschien zuerst in einer Sammlung von Madrigals von Thomas Weelkes (1597) mit der dazu gehörigen Musik, dann in 'England's Helicon' 1600 unter dem Titel 'The Unknown Shepherds' Song' mit der Unterschrift *Ignoto,* welche dort gewöhnlich Raleigh's Gedichte bezeichnet. Jordan hält es für Shakespearisch, hat es aber in seine Uebersetzung nicht aufgenommen, 'weil er es trotz aller Anstrengung nicht versteht' — und S. 420 giebt er daher eine möglichst wortgetreue Uebertragung mit allerhand Zweifeln an der Richtigkeit.

IV. Die Nummern 4, 6, 9, 11 haben die Liebesgeschichte von Venus und Adonis zum Gegenstande. Von ihnen meinte Malone, sich stützend auf das Titelblatt der Ausgabe von 1612, sie schienen Versuche des Verfassers gewesen zu sein, als er zuerst die Idee faßte, ein Gedicht über Venus und Adonis zu schreiben und ehe der Plan seines Werkes vollständig fertig war.

Dowden (Sh. 37) sagt: Wenn die Venus- und Adonis-Sonette in dem Erregten Pilger von Shakespeare herrühren, könnte man meinen, er habe verschiedene poetische Uebungen über dieses Thema versucht. Aehnlich urtheilt auch Delius (II, 789).

Es ist aber sehr fraglich, ob Shakespeare wirklich der Verfasser der Gedichte ist, von denen Nr. 11 sich schon in einer unter dem Titel: 'Fidessa more chaste than kinde' 1596 von B. Griffin herausgegebenen Sammlung von 72 Sonetten findet, freilich mit sehr bedeutenden Varianten (s. Delius II, 787; Höhnen 19) in Zeile 1, 5, 6, 13; und die Zeilen 9—12 sind ganz verändert. Nun soll zwar nach Collier ein Manuskript jenes Gedicht mit Shakespeare's Initialen W. S. unterzeichnet enthalten haben; aber es bleibt doch höchst unwahrscheinlich, daß das bei Griffin in einer offenbar einheitlicheren Form auftretende Gedicht nicht von Griffin verfaßt sein sollte. Damit ist aber auch höchst fraglich, ob die drei anderen Gedichte von Shakespeare herrühren sollten. Höhnen will gegen Shakespeare's Autorschaft noch geltend machen, daß Venus in den hierher gehörigen Gedichten Cytherea genannt wird, welche Bezeichnung in Shakespeare's Epos Venus und Adonis nie vorkommt; doch hat er sonst an drei andern Stellen seiner Dramen ihr auch diesen Beinamen gegeben. Fr. Krauß hält (Jahrbuch XVII, 181) die Venus und Adonis-Sonette für die jugendlichsten Produkte Shakespeare's.

Von den weiteren Gedichten sind fünf in derselben Strophe wie Venus und Adonis geschrieben: Nr. 10, 13, 14, 15 und 7. Unter diesen hält Malone Nr. 10 für einen Trauergesang der Venus auf Adonis; Höhnen meint, in der Reihenfolge 14, 15, 7, 13, 10 bildeten sie ein zusammenhängendes Ganzes, über dessen Verfasser aber freilich nichts zu ermitteln ist.

Das Letztere findet auch statt bei Nr. 12 und 16, von deren zweitem Boswell zwar sagte, es sei Shakespeare's ganz unwürdig; doch war das wohl nicht die Meinung der Zeitgenossen, da es wie Nr. 20 nach Oldys Angabe von Morley in Musik gesetzt ist.

Furnivall (Introduction to the Leopold Sh. XXXV) meint, nur elf von den Gedichten seien sicher oder wahrscheinlich von Shakespeare (s. Dowden, Shakespeare Primer III). Auch Koch (Shakespeare 133) sagt, die unter I genannten Gedichte seien die einzigen echten Shakespeare'schen in der ganzen Sammlung, welche Swinburne wegen ihres lasciven Tones tadelt, während auch K. Elze (368) sagt: Es läßt sich selbst nach den sorgfältigsten Untersuchungen nicht sagen, wie viel Echtes darin ist, und nur so viel steht fest, daß das allenfallsige Echte sehr unbedeutend ist.

Veröffentlicht ist der Passionate Pilgrim meist zusammen mit den Sonetten, hinter denen er auch bei Delius (II, 789 . .) wie in andern Gesammtausgaben steht. Nach den zwei bekannten Originalausgaben brachten ihn Gildon und Sewell (s. Sonette), Malone, Boswell; Regis handelte darüber in seinem Shakespeare-Almanach (314 . .). Wagner, Ortlepp (1840), Neidhardt, Jordan brachten ihn in deutscher Uebersetzung, Collier englisch; Höhnen edierte seine oft zitierte Abhandlung 1867. Im Jahre 1876 brachte das Gedicht A. Dyce zusammen mit den Epen; 1883 erschien es publiziert von W. Griggs, photolithographiert nach der Ed. 1599, mit Einleitung von Dowden (man sehe darüber Wright in Notes and Queries 1884, December 6th, p. 442).

VI. Der Phönix und die Turteltaube.

Das wenig gehaltvolle und weder aus inneren noch äußeren Gründen Shakespeare mit Sicherheit zu- oder abzusprechende Gedicht Der Phönix und die Turteltaube findet sich in einer Sammlung, welche Chester 1601 herausgab: 'Love's Martyr, or

Rosalins Complaint. Allegorically shadowing the Truth of love, in the constant Fate of the Phoenix and Turtle. A Poem enterlaced with much Varietie and Raretie; now first translated out of the venerable Italian Torquato Caeliano [über diesen obenein unitalienischen Namen habe ich nichts ermitteln können; ein Lelio Celiano dichtete im 15. Jahrhunderte] by Robert Chester. With the true legend of famous King Arthur, the last of the Nine Worthies [s. Percy's Reliques 1839 p. 186 .. — Rob. Fletcher schrieb wahrscheinlich um 1606 ein anderes Werk in Prosa und Versen: 'The Nine English Worthies', zum Preise der Könige mit Namen Heinrich]. Out of diverse authentical Records. To these are added some new Compositions of several modern Writers, whose Names are subscribed to their several Works, upon the first Subject, viz. the Phoenix and Turtle'. Dieser poetische Anhang hat noch den besonderen Titel: 'Hereafter follow diverse Poetical Essaies on the former subject, viz. the Turtle and Phoenix. Done by the best and chiefest of our modern Writers, with their names subscribed to their particular Workes. Never before extant. And now first conservated by them all generally to the love and merit of the true-noble knight, Sir John Salisburie'.

Das einzige bekannte Exemplar dieser Sammlung besaß der Major Pierson (nach Drake 349), und Malone nennt auch die Namen der Dichter, welche Beiträge dazu lieferten: Shakespeare, Ben Jonson (1573—1637), Marston und Chapman (1557—1634). Leider ist jetzt nicht zu ermitteln, wo jenes Unicum geblieben ist, und wir haben also gar keine Sicherheit über die Echtheit des Shakespeare zugeschriebenen Gedichtes, das nach Elze (369) besten Falls nur ein dem Dichter für dieses poetische Album abgepreßter Schnitzel ist. Höhnen in 'Shakespeare's Passionate Pilgrim' (Düsseldorf 1867), S. 31 stimmt ohne Gründe für die Echtheit des Gedichtes.

Der Phoenix, der bei Hesiod (8. Jahrh. v. Chr.) und Herodot als ägyptischer Wundervogel erwähnt wird, den bei den Römern Ovid (Metamorphos. XV, 392..), Plinius in seiner Naturgeschichte und Tacitus (Annal. VI, 28) preisen, von welchem der Erste singt:

> Una est quae reparet seque ipsa reseminet ales.
> Assyrii Phoenica vocant. Non fruge neque herbis,
> sed thuris lacrymis et succo vivit amomi.
> Haec ubi quinque suae complevit secula vitae,
> ilicis in ramis, tremulaeve cacumine palmae,
> unguibus et pando nidum sibi construit ore.
> Quo simulac casias et nardi lenis aristas,

Quassaque cum fulva substravit cinnama myrrha.
se super imponit finitque in odoribus aevum.
Inde ferunt totidem qui vivere debeat annos,
corpore de patrio parvum Phoenica renasci.

Diese von dem Araber Kaswini in seiner von Wüstenfeld (Göttingen 1839) edierten Kosmographie wie vom gelehrten Albertus Magnus (1193—1280) acceptierte Fabel, welche sich auch bei den altitalienischen Dichtern findet, hat besonders auch in den zahlreichen als Mappemonde, Physiologus, Image, Breviaire oder Miroir du Monde bezeichneten mittelalterlichen Werken eine Stelle gefunden, welche eine Art Encyklopädie des damaligen Wissens darzustellen beabsichtigten, und auch in den sogenannten Bestiaires, wie z. B. in dem von Gervaise (Romania I, 420) wie in dem von Philippe de Thaun spielt dieser Vogel eine große Rolle. Das letztere, von Tho. Wright 1841 in 'Popular Treatises on Science written during the Middle Age' edierte Werk aus dem XII. Jahrhunderte sagt S. 114: el mund tut suls est e trestut purprius est. 500 ans vit et plus, ceo dit Ysidorus. — Es folgt dann die Erzählung wie bei Ovid, nur daß der am dritten Tage aus der Asche erstehende Phönix auf Christus gedeutet wird. So finden wir auch ein angelsächsisches Gedicht 'The King of Birds or the Lai of the Phoenix; Anglosaxon song first translated by Stephens' (Archaeologia XXX, 256). Vgl. auch Mätzner, Altenglische Sprachproben, Berlin 1867, I. 55, und Ahrens, Zur Geschichte des sogenannten Physiologus, Ploen 1885.

Nach diesen früheren Vorbildern finden wir dann bei Shakespeare's Zeitgenossen den Phönix ganz gewöhnlich als Bezeichnung 1. eines aus schlechten Verhältnissen sich aufraffenden Menschen oder aus seiner Asche erstehenden Gebäudes, wie John Taylor das am 29. Juni 1613 abgebrannte und 1614 neu erbaute Globe-Theater nannte (vgl. Klein, Drama XIII, 295 und 388, VII, 301); 2. nannte man eine hervorragende Person einen Phönix, wie Peele die Königin Elisabeth bezeichnete (cf. Massinger, Emperor I, 1; Peele ed. Dyce I, XXXV; Peele, Arraignment of Paris IV; Birth of Merline V, 2; Donne, Works ed. H. Alford, London 1839, — und Klein, Drama X, 566...; XI, 1, 469).

Ein 1616 gegründetes Theater in London hieß The Phoenix, wie später ein größeres Werk 'Phoenix Britannicus' genannt wurde, 1732.

Die Turteltaube gilt seit den ältesten Zeiten als Sinnbild

der Treue, wie es im Bestiaire von Thaun (p. 119) heißt: *turtre ceo est oisel simple, caste e leal, e sun malle aime tant, ne puis que il murrat ja altre ne prendrat...* So sagt Sidney im Astrophel:

> *lyke as the culver on the bared bough,*
> *sits mourning for the absence of her mate —*

und in 'The King's Quair' von James I. of Scotland, Strophe CXVIII lesen wir:

> *Evin as man may the turtil trew persaif,*
> *once having hir feir,*
> *on the dry brainche, ay faithful to the graif,*
> *bewayling perseveir —*

(vgl. Shakespeare's Winter's Tale, Schluß; Love's Labour's Lost IV, 3; Troilus III, 2; Merry Wives II, 1).

In eigenthümlicher Weise finden wir den Phoenix und die Taube bei Lily, 'Sapho and Phao' verbunden, wo Cupido auf Venus' Befehl einen Pfeil auf Sapho abschießt: *the feathers are of a Turtle, but dipped in the blood of a tigress* — der zweite Pfeil aber *feathered with the Phoenix wing and headed with an eagle's bill.* Dr. Mylius in seiner Uebersetzung von Morgan's Shakespeare-Mythus hat einen eigenthümlichen Fehler gemacht, indem er S. 275 das Gedicht 'Der Phoenix und die Schildkröte' nennt!

In den Transactions der New Shakspere Society I. No. 18. 1877, finden wir 'On Chester's Love's Martyr': *Essex is not the turtle-dove of Shakespeare's Phoenix and Turtle*; das Gedicht selbst, welches die Ausgaben Shakespeare's hinter dem Passionate Pilgrim (wie z. B. bei Dyce, London 1876) abdrucken, steht mit dem ganzen Chester'schen Werke in den New Shakspere Society Transactions, Series VIII, und wurde 1878 auch von Alex. B. Grosart 'with introduction, notes and illustrations' ediert. Man sehe auch Halliwell, Some Account of R. Chester's Love's Martyr, including a remarkable Poem by Shakespeare facsimiled by E. W. Ashbee, London 1865. 1883 schrieb Brinsley Nicholson im Athenaeum 2984 über 'Shakespeare's Sonnet CXII and the Phoenix', s. Notes and Queries 1883, June 16th, p. 464..—

VII. Von kleineren Gedichten

sind in neuerer Zeit mehrere mit dem Anspruche, Erzeugnisse von Shakespeare's Muse zu sein, aufgetaucht:

I. 'My thoughts are winged with hopes..' befand sich handschriftlich und mit den Initialen W. S. unterzeichnet in einem Sammelbande der Hamburger Bibliothek, ist aber nicht mehr aufzufinden. Zuerst theilte es Benecke in der 'Wünschelruthe' 1818, S. 314 mit. Goethe veröffentlichte dann eine Uebersetzung und Erklärung davon mit der Unterschrift 'Shakespeare' in 'Kunst und Alterthum' (II, 3. 32. 1820), nach einem alten Stammbuche von 1604 als von Shakespeare 'Hoffnung beschwingte Gedanken' (vgl. Goethe's Werke, Stuttgart 1853: II, 87). Collier in 'New Particulars regarding the Works of Shakespeare' 1836 publizierte das Gedicht, von dem er sagte, daß es sich ganz wie ein Shakespeare'sches Gedicht lese.

Regis im Shakespeare-Almanach (Berlin 1836) brachte es englisch und deutsch (S. 355, 367). Auch Löper im Archiv für Literaturgeschichte (von Dr. Gosche II, 522: Leipzig 1872) handelt von dem Gedichte, dessen Original Cohn trotz vieler Nachforschungen nicht hat wieder auffinden können (vgl. Jahrbuch VIII, 391; Elze, Shakespeare 420).

II. Ein anderes Shakespeare zugeschriebenes Gedicht findet sich in Halliwell's 'Some Account of Rob. Chester's Love's Martyr, including a remarkable Poem by Shakespeare, facsimiled by E. W. Ashbee' (London 1865); doch sind leider nur 10 Exemplare dieser Schrift gedruckt.

III. Auch die Balladen auf die Armada, welche Halliwell in derselben Art nur in 10 Exemplaren unter dem Titel edierte: 'A discovery that Shakespeare wrote one or more Ballads or Poems on the Spanish Armada', London 1866 — sind in Deutschland kaum zugänglich — und Elze's Urteil (Shakespeare 420) ist vollständig berechtigt, wenn er sagt: Mögen diese Entdeckungen auf sich beruhen bleiben, bis sie nicht nur dem Namen, sondern auch der That nach veröffentlicht werden. Uebrigens sind Anspielungen auf den Gegenstand in K. Johann III, 4 und Antonius und Cleopatra III, 7 zu finden. Ebenso wie die Expedition gegen Cadiz (1596) hat Shakespeare sicherlich auch jenes große Ereigniß tief bewegt, wenn auch die lyrische Verherrlichung von Zeitereignissen nicht grade seine Sache war.

IV. Auch an Sir Thomas Lucy, mit dem er nach der freilich fraglichen Erzählung als Wilddieb in unliebsame Berührung gekommen ist, soll sich der Dichter durch eine ihn verspottende Ballade gerächt haben. Von einer Strophe einer angeblichen Ballade Shakespeare's gegen Lucy sagt Koch (Shakespeare 29): „für die Echtheit dieser mehr groben als witzigen Verse wird wohl Niemand mit Entschiedenheit eintreten wollen, obwohl ich sie auch durchaus nicht ohne Weiteres für gefälscht erklären möchte“. Elze, der (Shakespeare 113 . .) über die Sage spricht, und meint, wenn irgend eine der an Shakespeare sich knüpfenden Ueberlieferungen sich auf eine thatsächliche Grundlage zurückführen lasse, scheine es diese zu sein, hat S. 119 die Notizen über das Gedicht zusammengestellt (vgl. H. Kurz, Jahrbuch IV, 252 . .). Rowe, der, auf Betterton gestützt, von der Sache sprach, kannte nicht die Quellen des Davies († 1708), der zwischen 1688 und 1707 die Aufzeichnungen des 1688 gestorbenen Reverend William Fulman: 'Ueber die ausgezeichnetsten englischen Dichter' mit Zusätzen ausstattete; erst Malone (Shakespeare II, 138) brachte diese aus der Bibliothek des Corpus Christ College zu Tage. Wie wenig glaubwürdig übrigens dieser Bericht in sich ist, zeigt Jahrbuch IV, 252 Note. Ferner erzählt Capell, Mr. Jones aus Tarbick in Warwickshire, der über 90 Jahre alt 1703 starb, habe die Geschichte von alten Leuten in Stratford gehört und die Verse aufgeschrieben, welche auch Capell's mütterlicher Großvater Thomas Wilkes aus dem Gedächtnisse dem Vater Capell's mitgetheilt habe.

Nach Elze ist aber der Ton der Verse nichts weniger als Shakespearisch und trotz aller äußeren Gründe ließe sich nicht an ihre Echtheit glauben. Morgan giebt noch 6 vierzeilige Strophen von Jordan, welche er in Bezug auf denselben Gegenstand Shakespeare andichtete (S. 94).

Weniger skeptisch verhält sich Höhnen (Shakespeare's Passionate Pilgrim, Düsseldorf 1867, S. 24), welcher meint, in den paar Fragmenten von Shakespeare's übermüthigen, bissigen Satiren gegen Lucy fänden wir die Ungebundenheit eines jugendlichen, fessellosen Genies, das noch nicht gewohnt ist, sich in dem strengen Rhythmus einer künstlichen poetischen Form zu bewegen.

Die zweite bei Hunter (Illustrations I, 53 . .) abgedruckte Strophe ist wahrscheinlich von dem Stratforder Lokalpoeten John Jordan verfaßt.

2. Ein zweites Spottlied auf Lucy stammt aus einer zwischen

1727—37 niedergeschriebenen handschriftlichen Geschichte der Bühne her, welche zahlreiche Fälschungen enthält. Der unbekannte Autor sagt, der Cambridger Professor Joshua Barnes habe um 1690 in Stratford ein Bruchstück des Liedes von einer alten Frau im Gasthof singen hören, für die beiden noch erhaltenen Strophen ihr ein seidenes Kleid geschenkt und oft erzählt, er würde ihr 10 Guineen gegeben haben, wenn sie es hätte vollständig hersagen können. Nach einer andern Lesart wären die zwei Strophen in einer alten Schublade in Stratford aufgefunden. Da Sir Thomas in einer bei Hunter ganz und bei Knight ohne den Anfang abgedruckten Grabschrift auf seine 1596 gestorbene Gemahlin sie gegen Nachreden der Art in Schutz nimmt (s. Malone II, 145), wie sie die Strophen enthalten, so sind Hunter und Kurz (Jahrbuch IV, 255) nicht abgeneigt, die Zeilen für echt zu halten; Koch (Sh., 29) ist gegen ihre Echtheit.

V. Von dem Gedichte 'Take, o take'.. findet sich die erste Strophe in dem am 26. Dezember 1604 zuerst aufgeführten Maß für Maß IV, 1, und in wenig abweichender Form mit der zweiten zusammen in Fletcher's Drama 'The Bloody Brother, or Rollo, Duke of Normandy' V, 2.

Collier sagt darüber: Man mag darüber in Zweifel sein, ob Shakespeare es schrieb oder wie Beaumont und Fletcher nur ein zu jener Zeit beliebtes Volkslied in sein Werk aufnahm.

Ob, wie Höhnen (Passionate Pilgrim, 30) will, Shakespeare seine erste Strophe dem Munde des Volkes entnommen oder selbst gedichtet hat und die zweite nur eine mißlungene Nachahmung der ersten durch Fletcher ist, läßt sich heute nicht mehr entscheiden. Paul Heyse (Novellen in Versen, 2. Aufl., Berlin 1870) hat in der 'Salamander' betitelten Nr. XXXIII, S. 507 das Gedicht als Motto und erklärte es für Shakespeare's Werk:

> es sang sie Jener, den die braune Schöne
> um sich und um den schönen Freund betrog.

VI. Die 19 Sonette, welche unter dem Titel 'Great Britain's Mourning Garment' 1612, den Tod des Kronprinzen Heinrich beklagten, sind von Einzelnen als Shakespearisch in Anspruch genommen, doch klingt nur das erste etwas an Shakespeare's Dichtungen an, die übrigen sind ganz unbedeutend und es lassen sich keine sicheren Gründe für die Autorschaft Shakespeare's beibringen.

VII. Ebenso fraglich steht es mit einem Sonette, von welchem Prof. Minto in 'Characteristics of English Poets from Chaucer to Shirley' sagt (Appendix; vgl. Athenaeum 1885, June 13th, p. 3007): Ein

Sonett, das in Florio's 'First Fruits' erschien und das er für Shakespearisch erklärte. Wäre das der Fall, so wäre es das erste gedruckte Opus dieses Autors.

VIII. Außer diesen mehr oder weniger fraglichen werden nun noch 9, zum größten Theil apokryphe Gedichte hier und da Shakespeare zugeschrieben. Ueber diese sagt Morgan, Der Shakespeare-Mythus, S. 92: Es geht ein glaubhaftes Gerücht in der Richtung, daß Shakespeare während der Muße seiner späteren Jahre ebenso wohl wie in den Spottgedichtsversuchen seiner wilden und Flegeljahre(?) seine Feder in Versen geübt habe. Und die Zukunft mag vielleicht noch einen Shakespeareaner hervorbringen, welcher so ehrlich ist, diese Verse, wie sie nachstehend folgen, zu sammeln und sie zu betiteln: Gesammelte poetische Werke von W. Shakespeare.

Die in dieser albernen Weise besprochenen Gedichte sind:

1. eine Grabschrift auf Elias James, nach einem handschriftlichen Bande Gedichte von Herrick und andern, angeblich in der Handschrift Karls I. in der Bodleiana (Rawlinson's Sammlung).

2. Die Grabschrift auf Sir Thomas Stanley, welche Sir William Dugdale in seiner Inschriftensammlung 'Visitation Book' als von W. Shakespeare, dem verstorbenen berühmten Tragöden bezeichnet. Morgan macht darüber die schnurrige Bemerkung: Dies scheint unseres Autors längstes und glänzendstes Werk gewesen zu sein. Die Grabschrift ist wahrscheinlich dieselbe, welche John Aubry in seinen Mittheilungen erwähnt (1627—97).

3. Nach Peck's Memoirs of Milton, 4°. 1740, verfaßte Shakespeare eine Grabschrift auf Tom-a-Combe.

4. Nach John Jordan, der wahrscheinlich selbst der Verfasser war, soll Shakespeare auch einen Vierzeiler geschrieben haben: Mit wem ich gezecht habe.

5. Ebenso wird ihm durch örtliche Ueberlieferung ein Vierzeiler, David und Goliath, zugeschrieben.

6. Auf John Combe, einen reichen Geizhals, soll er auf dessen Bitten noch bei dessen Lebzeiten eine Grabschrift gemacht haben, welche nach dem von Halliwell zitierten Ashmolean Manuscript anders lautet als in der Fassung bei Aubrey. Uebrigens findet sich der darin ausgesprochene Gedanke schon lange vor Shakespeare, z. B.

Ten in the hundred lies under this stone,
And a hundred to ten to the devil he 's gone —

und ähnlich:

Who is this lyes under this hearse?
Ho, ho, quoth the devil, 't is my Dr. Pearce.

Uebrigens vermachte Combe 1614 Shakespeare trotz der (freilich schwerlich von Shakespeare verfaßten) Grabschrift 5 Pfund.

7. Nachdem Combe die Armen zu seinen Erben eingesetzt hatte und gestorben war, soll Shakespeare nach einem Ashmolean Manuscript (s. Grant White, Shakespeare I. CL.) eine andre Grabschrift für ihn verfaßt haben.

8. Die folgenden Zeilen schreibt Collier (Shakespeare by R. G. White 1854, CCIII) ebenfalls Shakespeare zu. Sie sollen an den König Jacob gerichtet sein, sind aber höchst fraglich gleich den meisten andern dieser Art.

9. Nach Dowdall in einem an Edward Southwell geschriebenen Briefe vom 10. April 1693, über allerhand Orte in Warwickshire, bezeichnete er die in Stratford auf dem Altarplatz der Dreifaltigkeitskirche befindliche Grabschrift, welche vor etwa 50 Jahren erneuert wurde, als von Shakespeare selbst verfaßt, wie der alte Stratforder Küster ihm gesagt haben sollte. Dugdale (Warwickshire 1656), der sie auch mittheilt, nennt aber Shakespeare nicht als den Verfasser; Dr. Quincey erklärt die Reimerei nur des Todtengräbers oder höchstens des Küsters für würdig, und Knight (W. Sh. 535) meint, es sei nur eine einstweilige, von dem Küster verfaßte Grabschrift. Auch Elze (Sh., 583) meint, diese geschmacklosen Jahrmarktsverse seien von einem Lokalpoeten auf Wunsch der Hinterbliebenen angefertigt. — Man sehe auch W. Leighton, 'Curst be he that moves my bones: a poem, suggested by reading of a movement on foot in England for opening Shakespeare's grave' — in Shakespeariana I., November 1883, Philadelphia.

Außer den oben angeführten Werken handeln noch folgende von Shakespeare's vermeintlichen oder echten kleineren Gedichten: Poems written by W. Shakespeare, Gent. 1640; A Selection of English Poetry of the Elizabethan Age by Parke (London 1815); Nathan. Drake, Shakespeare and his Times (1817. I, 594..). Am 11. Mai 1883 finden wir von der New Shakspere Society 'A selection of Shakespeare's Madrigals, Glees and Songs, in chronological order as sung before a large audience of members and their friends'.

Im Jahre 1877 erschien ein Bericht im Athenaeum, S. 2586 über einen Vortrag von J. Ebsworth in der New Shakspere Society über Shakespeare's Songs; 1881 edierte W. Steuerwald

Lyrisches im Shakepeare (München) über dessen mannigfaltigen Inhalt das Jahrbuch XVIII, 325 zu vergleichen ist.

In der Literary World (Boston), XV, 136, (1884, Apr. 19th) und 184, (Mai 31st) findet sich eine Notiz aus The Critic, May 17th, über eine fälschlich Shakespeare zugeschriebene Ballade auf Anne Hathaway, welche zuerst in 'A Tour in quest of Genealogy' 1811 veröffentlicht wurde. 'Would ye be taught, ye feathered throng' ist von Charles Dibdin. Eiu anderes Gedicht auf dieselbe mit dem Titel 'Shakespeare to Anne Hathaway': *Is there inne heavenne aught more rare*.. wird ebenda auf Seite 215 (June 28), besprochen.

'Shakespeare's Songs, Poems and Sonnets' sind noch in den 'Canterbury Parchment Poets' 1885 von Will. Sharp ediert.

Shakespeare's Sonnets,

edited by Thomas Tyler, M. A.*)

A new issue of Shakespeare's Sonnets has just appeared in ondon, edited by a new 'T. T.' — Mr. Tyler's work must be welme to every Shakespearean Student. The Sonnets alone would of emselves have made the volume desirable, each one being set a page by itself, admirably arranged for reference, and inruction, and clearly printed, with careful revision of the text, and pious notes. But Mr. Tyler's special work is presented in the reliminary pages. He has collected all that has been hitherto nown regarding them, and has added not a little original matter, at welds his theory of the Sonnets into a whole, more complete an has hitherto been deemed possible. He answers most of the estions that face every thoughtful reader. The series of chapters ntaining his views are extremely interesting and self-consistent, nd indicative of a wide reading and careful and exact research, hich makes us hope for an appearance of 'Second Fruits'.

No one can differ from him in the certainty that 'T. T.' the litor stood for 'Thomas Thorpe', as we find in the Stationers' egisters, '20th May 1609: Thomas Thorpe. Entred for his copie nder the hands of Master Wilson, and Master Lownes, Warden, Booke called Shakespeare's Sonnettes, vi^{d}'.

---

1) Published by David Nutt, 270 Strand, London. W. C. 1890. — 8°.

Past Critics have not been unanimous however, in the views taken regarding the other questions, and it is possible that future critics also may disagree. But they will owe much to Mr. Tyler for the way in which he clears the ground for their feet. He commences by considering 'Mr. W. H.', the 'only begetter', the 'person promised eternity', the youth addressed in the Sonnets, as all one and the same person: William, Lord Herbert, afterwards third Earl of Pembroke. To prove this he compares Sonnet 38th with the Dedication. He shows the weakness of the claims made for other 'W. H's', and he explains away the difficulty of 'Mr.' being used for an Earl's son, by the apparently parallel use of 'Mr. Sackville', appended to his poems after he was Lord Buckhurst, as noted by Prof. Minto. He shows also that 'eternity' could not be ensured without the publication of the poems, and from Sonnet 38th he points out that they were intended for the public eye. He classifies them in three groups — Sonnets 1 to 126 being addressed to Lord Herbert, in several series and at several times, ranging at least through three years; 127 to 152 concerned with 'the dark Lady'; and 153 and 154, the two last, a separate connection. To prove these were applicable to Pembroke, whom the dedication of 1623 showed to have favoured Shakespeare, Mr. Tyler had to be very careful about his dates; and he has indeed spared no pains in testing these. Lord Herbert probably came to London early in 1598, and it was September of that year in which Meres spoke of his 'sugred sonnets among his private friends'. Mr. Tyler finds a trace of Meres' classical comparisons in sonnet 55th. The two sonnets in 'The Passionate Pilgrim' 1599, published under Shakespeare's name, were practically the same as Sonnets 138 and 144: therefore fixing a relative date. He points out the allusions to political troubles, the rebellion of Essex (in which Southampton was concerned), and the manner in which the Poet treated it, as evidence against the theory that he could have intended to address his first patron. Sonnet 104th speaking of the lapse of three years, is important also in fixing the period, as between 1598 and 1601. The rival poet, mentioned in the 86th Sonnet and others, is accepted by Mr. Tyler (as by Prof. Minto), as being Chapman; referring to his 'Shadows of Night' published 1594, for the 'familiar ghost'; to the 'first seven Books of the Iliad', published in 1598, for 'the proud full sail of his great verse'; to his enthusiastic nature and claims to supernatural inspiration, throughout his life. Keats tells of the effect

on him of reading Chapman's Homer, and it is possible the same feeling may have been produced on the young Lord Herbert by this new book. In considering other contemporary poets, Mr. Tyler shows that Marston in 1598 published his 'Metamorphosis of Pigmalions Image and certein Satyres', where he speaks of 'Stanzas like odd bands', of 'voluntaries and mercenarians'

> Which, like soldados of our warlike age,
> March rich bedight in warlike equipage,

and considers that Shakespeare evidently alludes to this phrase, in the 32nd Sonnet.

Drayton also in 1594 had published a small volume of 51 sonnets called 'Ideas Mirrour'. These were quite unlike Shakespeare's. But in 1599, Drayton published another edition called 'Idea', to which was added 'England's Heroical Epistles'; and the number of the Sonnets were increased to 59, among which important changes and additions suggest a perusal of Shakespeare's sonnets, especially in Drayton's 22nd: 'An evil sprit your beauty haunts me still', which may be compared with Sonnet 144th, that had appeared that year in 'The Passionate Pilgrim'. He compares also Drayton's 33rd to Shakespeare's 141st, and notices that Drayton at 36 years of age speaks of himself, like Shakespeare, as already 'aged', and, like him, anticipates 'eternal renown' through his verses. The settling of the chronology makes it easier to fix upon William Herbert as the Poet's friend, born in 1580, and sent to London in 1598, by an invalid father residing at Wilton, who was desirous that he should marry soon. From letters preserved in the Record Office it is proved that as early as 1597 the parents were negotiating a marriage for him with Bridget Vere, daughter of the Earl of Oxford; which he evidently himself refused on the plea of dislike to matrimony. It becomes then very natural that Mary, Countess Pembroke, by some means introduced to Shakespeare, should have suggested the early addresses — see Sonnet 3rd. The allusions to Lord Herbert's life in London, in Rowland White's letters to Sir Robert Sidney, prove quite congruous to other dates. By fixing these dates, Mr. Tyler is able to give a strong probability to his new theory with regard to 'the dark Lady'. He believes her to be Mrs. Mary Fitton, daughter of Sir Edward Fitton, sister of Lady Newdigate, Maid of Honour to the Queen, the Lady to whom Kempe dedicated his 'Nine Days Dance to Norwich' (though by mistake he called her Anne). Mistress Fitton was born in

1578, was elected Maid of Honour in 1595, and in 1599—1600 was at the height of her glory. She was a person of importance at court, took a leading part in dancing and acting of revels; was witty, amusing, and just the sort of woman one might imagine attractive to young Herbert.[1]) Her admiration of him went too far. She would tie up her hair, tuck up her petticoats, and put on a man's cloak and hat, that she might go out of court to see him, says old gossip preserved in the Record Office. When the result of the intimacy became manifest, she was dismissed in disgrace to Lady Hawkins, Pembroke was sent to the Fleet prison, and there was great wrath all round. Her father and friends exerted themselves for her, but Herbert 'utterly renounced all marriage'. She had not expected this, but her later behaviour showed that Pembroke's after-thought was at least prudent. Mr. Tyler, in Earwaker's 'Cheshire', saw a description of her mother's tomb at Gawsworth, and in going down to inspect it found that in Mary Fitton's representation the hair and eyes as well as the complexion, were coloured dark, while her brother was painted with a fair moustache and hair. Mr. Tyler considers the features, which he reproduces as an illustration, typical of a voluptuous nature, such as hers seemed to be. On the whole, everything appears to him to point to the fact that Mrs. Mary Fitton is 'the dark Lady 'of Shakespeare and his Sonnets, the 'twice forsworn', the 'evil angel', 'coloured ill', shadowed first in Love's Labour's Lost and later in Cleopatra, perhaps. Having made clear his own discovery Mr. Tylor examines the internal evidence from the Sonnets, as to Shakespeare's feelings, beliefs, religion, philosophy, learning, melancholy, and sensitive tenderness. The book is by far the most thorough and exhaustive analysis of the Sonnets, and description of their circumstances, that has yet appeared, and it is really illustrated by its three plates representing William, third Earl of Pembroke; Mary Sidney, Countess of Pembroke, his mother; and Mary Fitton, his early love.

The whole taken together, makes at least a good hypothesis for students to start from. But a working hypothesis is only of value, when it leads us to 'search after negatives' as well as affirmatives to its proposition. Mr. Tyler has been so thorough, that there is little left for others to do, but I bring forward what

---

[1]) See the notice of his character in Clarendon's History of the Rebellion.

little I have gleaned, regardless whether they tell for or against Mr. Tyler's theories, or my own feelings. In regard to William Shakespeare himself, there is one point that Mr. Tyler has not alluded to — that just in 1597, he had lost his only and dearly beloved son, and, with his heart sore from his loss, had bought the fine house in Stratford he had hoped to lodge him in. The loss would predispose him not only to melancholy, but to love of such a youth, that might forever have suggested to him the 'might-have-beens' in his own saddened home-life — see Sonnet 31. 'The Theatre War', so connected with 'the vulgar scandal', whose 'deep impression' was filled by the love of his friend (Sonnet 112), lasted through this period of three years, and in it Shakespeare was not only in the right (Sonnet 121), but had the might to conquer, as proved in the 'Return from Parnassus', Part 2nd, 'written by a University pen in 1601'. Jonson was the chief leader of the attack, but it seemed to have moved the whole 'Profession' and all their followers, and to have galled the soul of the Poet, till he cried,

> 'T is better to be vile than vile esteem'd. (Son. 121)

Yet here and there sounds the paean of conquest not only over foes, but over *self*. Mr. Tylor thinks that the Sonnets are all poetical epistles written by Shakespeare in his own character, and that all are either to Herbert or the Lady connected with both. I think there are some grounds for believing that though all were by Shakespeare, they were not *all* directly addressed to Herbert, and that a few were even but Shakespeare's voice for Herbert's feelings; but a paper such as this does not give room to discuss the question exhaustively enough to work out my grounds. Another point Mr. Tyler seems sure of, is that the order of the Sonnets is practically the original order. But if his theory is true, that they were all addressed to Herbert and the Lady, it is clear that the consecution cannot be correct, as at least those addressed to the Lady must be sandwiched between those addressed to the youth, thus altering the context. I think a rearrangement might probably elucidate many difficulties, and it is evident that some of the unimportant sonnets have been transposed, for instance it is clear that Sonnet 22 should precede 19, and 24 should follow 21. We know that a rearrangement took place in the 1640 edition, for some reason or other, sufficient to interfere with the simpler repetition of the order of the 1609 publication. It is very probable some are lost of those

that Meres spoke of as 'among his private friends'; perhaps the[1]) 'Amours by J. D. and certain other Sonnets by W. S.' were some of these; and Professor Minto believes that the sonnet by Phaeton to his friends in Florio's 'Second Fruits', is by Shakespeare.

I am not in favour of emendations of Shakespeare's text. Far better that each one should face the problem for himself, of what the writer, printer, and speaker of the time could mean, than have it simplified by any one modern writer, except in notes. To my mind there is far more meaning, though perhaps less rhythm, in sonnet 146th:

> Poor soule, the center of my sinful earth,
> My sinful earth these reboll powers that thee array

than in Mr. Tyler's improvement of putting 'Why feedst' instead of the three repeated words beginning the second line.

The view that the Sonnets were addressed to Herbert seems clearly enough supported to be believed. Born heir to a noble family, son of a beautiful and talented mother, there is no doubt that about 18 years of age, he was charming enough to merit a poet's praise, especially praise of such an one as Shakespeare, sensitive and ambitious. He had been sent to New College, Oxford, in 1592, and probably remained there four or five years. It is more than likely the dulness felt by him on resuming a permanent residence in the 'Mannour of Wilton' induced him to urge his father to allow him to go to London (even without his paternal care), in the spring of 1597. The anxious father postponed his son's plunge into life, at least until April 1598, when he would be 18 years old; and was anxious before then to have him married, and also that he should have some foreign travel before appearing in court. The summer and autumn of 1597 were spent in negotiations with the Earl of Oxford for his daughter. These were evidently broken off; but I think it more than likely that the youth stuck to the project for foreign travel, as being a change and occupation, and that some grave and reverend tutor or governor would accompany him, and bring him back to London for the summer season there. Had he been in London late in 1597

---

1) '3rd Jan. 1600, in Stationers' Registers, Eleazar Edgar, entered for his copye, under the hands of the Wardens, A book called Amours by J. D. with certeyne other Sonnettes by W. S.' — Yet in 1599 we know that Venus and Adonis, was spoken of, as 'certain amorous sonnets' and the word was then loosely used in relation to verse forms.

he would not likely have met Shakespeare, who was on a long tour then, being in Dover, Feversham, Bath, Bristol, in September, and in Marlborough, 13th Dec. 1597.[1]) It seems indeed more than likely the friendship began early in 1598. Probably on his coming to town, masters of polite accomplishments would be secured for the brilliant young Lord, and Shakespeare may well have been chosen to teach acting, elocution, and versifying, the hint having been given him of the youth's ailing father's and anxious mother's desires to see him happily married. Hence the early Sonnets. The unequal acquaintance ripened rapidly, from similarity of tastes and from mutual admiration of each other's gifts. Baynard's Castle, the London house of the Pembrokes, was not far from Blackfriars, opportunities of meeting were doubtless abundant, in theatres or homes. With some natures affection becomes an absorbing passion, little differing from love, even between friends of the same sex, as Jeremy Taylor said, 'some live under the Line and the beams of friendship in that position are imminent and perpendicular', 'some are the Courtiers of the Sun, and wait upon him in his Chambers of the East.'[2]) This friendship ripened thus, and there is no reason to be surprised at the strong language used in poetically expressing it. 'Love', 'Lover' and other phrases, now limited to the opposite sex, were then quite appropriately used between friends of the same sex. As Francis Meres would lately have been Lord Herbert's professor in Oxford, it was more than likely he would meet his former student in London, and see these sonnets, not then kept privately, and perhaps meet the writer of them in Herbert's house in friendship.

The absorptions of Lord Herbert in 1599, may well account for the apparent uneasiness, anxiety and jealousy of the poet. Herbert was evidently received with open arms by the court and by his Royal godmother, though he was considered by many to use but indifferently his opportunities, and to get the name of a 'melancholy young man'.[3]) This may have been the reflected effect of Shakespeare's brooding upon all things in heaven and earth with him. In August he was to have 200 horses sent up by his father to attend her Majesty's person, but he had not a horse of his own

[1]) See Halliwell-Phillipp's Tours of Shakespeare's Company.

[2]) Pointed out by Prof. Rolfe.

[3]) See Rowland Whyte's Letters to Sir Robert Sydney.

that would stand firing, so he had to borrow 'Bayleigh' from his uncle, Sir Robert Sydney, then abroad, Governor of Flushing. He would be away from court a week at a time, 'swaggering it amongst the men of warre, and viewing the manner of the musters.'[1]) In September 'he was a continuall courtier, but too cold in a matter of such greatness'.[1]) His uncle's secretary proposed a match between him and the Lord Admiral's niece. By the 12th his father fell ill, and he hurried to the country, leaving others 'to observe the suitors for the many places he holds under her Majesty', and he was again blamed for coldness and melancholy.[1])

Fortunately Earl Pembroke recovered, 'or strange and cunning courses would have been held with the young Lord'. He was sent for by the Queen on Michaelmas Day; but his father refused his attendance, on account of expenses, and probably on account of his own health, but he was back by 6th of October, and 'much bound to the Queen by her gratious favour'. Essex was in disgrace, and the world waited watching for the new favourite. Herbert had a good chance. Southampton was 'spending his time going to plays every day', but Herbert was sent on an embassy to Denmark where he was well received, and 'well received also on his return, though he brought no certain answer in the business he went for', 4th November 1599.[1]) He was anxious for the return of his uncle Sir Robert Sydney, whose advice and presence would help him in many things. Another marriage was suggested him, but he needed a male relative at court to settle such points. He went to see his father at the end of November at Ramsbury, and the Queen honoured him greatly, giving him an hour's private audience before his departure. Instead of a short visit it was a long one: an attack of ague, a relapse, and consequent weakness, also the charms of the race-course kept him with his parents, until Easter Eve, the 22nd March 1599 (or with us 1600). In his absence Mrs. Fitton was also sick, and went to her father's in January. On his return, Lord Herbert begged the Queen to excuse his father on account of his health, and promised to do what he could in his place. It was probably at this time, when sympathy with his sufferings, and joy at his return, made every heart open to him, that he became more intimate with Mary Fitton, an intimacy that reached its climax in the festivities, in connection

[1]) See Sydney Papers.

with Mrs. Anne Russel's marriage to 'the other Lord Herbert', son of the Earl of Worcester. There he and she shone foremost in favour of the Queen and the beholders. During 1600 he was anxious to train for the tournament, and practised tilting at Greenwich for the Coronation Day, 24th October 1600. In January of the following year his father died, and he became the Earl of Pembroke, and a dark time came over the youth. At the summer festivities he had begun clandestine relations with Mrs. Mary Fitton, that ended in March, for her, with bitter shame, and disappointed love and ambition; and for him, first in the Fleet prison, then in more honourable custody elsewhere, afterwards in banishment from the Queen's presence, refusal of permission to travel, heavy charges for his wardship on attaining his Majority.in April 1601, and an exile to country life in Wilton. It is not clear whether the Queen wished him to marry Mary or not, though it would seem so by her anger with him, but certainly the Lady and her friends did; yet he was not inclined to matrimony. When afterwards he married, in 1604, Mary, daughter of Earl Shrewsbury, probably it was only a *mariage de convenance,* for it was not a happy one. His life harmonises well with the suggestions of the Sonnets. The desire of the parents that he should marry young, is further illustrated by their plans regarding his younger brother Philip. At an even earlier age they suggested a marriage between him and a neighbouring heiress of St. Julians, of the family name, in 1597. In April 1600 Philip was at court for a week, and made the most of his opportunities, being 'the forwardest young courtier' Whyte had ever seen; and in May, Earl Pembroke offered the Queen £ 5000, if she would allow her ward, daughter of Sir Arthur Gorge, to marry him; but it was not so arranged. Afterwards he married, in 1603, being then only 21, Lady Susan Vere, daughter of the Earl of Oxford, sister of the Bridget whom William would not marry in 1599. So that it is very evident early marriages were the wish of the parents. That therefore satisfactorily accounts for the youth of the person, Shakespeare urges to marry. His addressing him as his 'Muse' and inspiration, is not altogether unnatural. Herbert had come of a poetic family — his uncle Philip Sydney, a chief name in literature; his Mother, though more retiring, had also produced translations, poems, tragedies even. *She* had inspired Daniel, *her son* now inspired Shakespeare. His patronage of literature is a matter of history, his poems, though not so well-known, are mentioned in Wood's Fasti

Oxonienses, and were published in 1660 from manuscripts preserved by Christian Bruce, Countess of Devonshire, the Lady of Royal descent who raised the glory of the Cavendishes. She was a Lady not connected by blood or marriage with Pembroke; her character was far above the breath of any scandal in connection with him, and it is probable she had these verses in one of those manuscript copies sent round among friends in those days. In the dedication, the Editor says, 'This monument your Ladyship hath erected to his memory, will outlast the calculations of all Astrologers, who though they could foretell the time that he should leave us, could set no date to the fame that he should leave behind him'. The Horoscope of William Herbert was well known to the world, and anxiously watched by his friends, some allusion to which seems clear in the reading of the Sonnets (see Sonnets 25,14, and others). The poems of Herbert however, do not add much to his fame, if those we have are all he wrote; nevertheless there are many points of interest in them, in comparing them to lines in Shakespeare, beyond the undoubtedly finest one, quoted by Mr. Tyler,

> Soul's joy, when I am gone —

which seems almost as if written to Shakespeare himself. Another sonnet begins,

> Can you suspect a change in me,
> And value your own constancy?

Another on the same subject ends

> Short love liking may find jarres,
> The Love that's lasting, knows no warres.

There are also strange parallels between the poems evidently addressed to Ladies. For instance, Pembroke says,

> Others are fair if not compared to thee,
> Compared to them, thy beauty doth exceed,
> So lesser stars give light, and shine, we see,
> Till glorious Phoebus lifteth up his head —
> And then as things ashamed of their might,
> They hide themselves and with themselves their light.
> Since nature's skill hath given you your right,
> Do not kind nature and yourself such wrong,
> You are as fair as any earthly wight,[1])
> You wrong yourself if you correct my tongue.
> Though you deny her and yourself your due,
> Yet duty bids me *fair* entitle you. (Page 27.)

---

[1]) See Sonnet 21.

He has a poem 'To his Mistress, on his Friend's opinion of her':

> One with admiration told me,
> He did wonder much and marvel,
> (As by chance he did behold ye)
> How I could become so servile
> To thy Beauty —

ıding fault with her rolling eyes, wanton expression, and tall ature (Page 90). There is a poem on, 'Venus and Adonis' (Page 99), - and one, specially interesting as a parallel to the Sonnet 127: n the old days black was not counted fair'.

On Black Hair and Eyes.

> Why should you think, rare creature, that you lack
> Perfection, 'cause your hair and eyes are black?
> Nor was it fit that nature should have made
> So bright a sun to shine without a shade. B. R.

In regard to Mistress Mary Fitton being 'the dark ladye' of .e Sonnets, it is true there are many interesting points brought rward, but I cannot consider the case quite proved. The connection ıpposed to be established with Shakespeare's Company by the ɘdication of Kempe's 'The Nine Days Dance to Norwich' I think ıo slight to be used. From all accounts in the Sydney Papers ıd elsewhere, Mrs. Mary Fitton seems to have been the best ıncer in the court.[1]) In the 'Masque of the 8 Muses' at the marage of 'the other Lord Herbert' to Mrs. Russel, 'Mrs. Fitton led, ıd went to the Queen, and wooed her to daunce; Her Majestie ıked what she was, 'Affection', she said. 'Affection', said the Queen, ffection is false', yet Her Majestie rose and daunced. 23rd June 500'. Now I believe she ought to have said 'Terpsichore', which cplains at once the reason of the Queen's remark and of Kempe's ɘdication. Probably also, Kempe was brought at times to court ı design and teach the dances in these Masques, and pleased by her ankness, had complimented her, on her good dancing, and then ıd been treated kindly and liberally. Indeed I am inclined to ɘlieve, that after her first error she was partly restored to Royal ,vour, and that the allusion on 28th December 1602, is to her:[1]) ɪrs. Mary, upon St. Stevens day, in the afternoone dawnced before ıe Queene two galliards, with one Mr. Palmer, the admirablest ıwncer of this time, both were much commended of her Majesty, ıen she dawnced a corante'.

[1]) Sidney Papers.

This was written to Herbert's uncle by his secretary, who told him all court gossip, and specially that which concerned his distinguished nephew. Be that as it may, Mrs. Fitton was certainly not 'abhorred by others' (Sonnet 150), as the love of her great-uncle, her father, her second fault, and after marriage with two husbands prove. She was not plain. Even the representation on her tombstone (not likely to be flattering), gives an oval face, arched eyebrows, moon-shaped forehead, delicately outlined cheeks, and lips like the arch of Cupid's bow, — all points greatly admired in these days, when the friendship of Elizabeth was extended to beautiful women, as well as to beautiful men. In page 18 of Kempe's 'Nine Days Dance' he says, '*Faire* Madame, to whom I too presumptuously dedicate my idle pages'. Even if she had dark eyes and hair, there is absolutely no trace of her being 'coloured ill'. That even an enemy could not suggest this, is given in Kempe's allusion to the 'Blackamore' in his dedication, and that a 'lover should say he lies when he calls her fair' (Sonnet 101), is perfectly inadmissible to Mrs. Fitton. I believe her chief faults were imprudence, credulity and ambition; and it was a very different thing in the lax moral code of the time to risk a fault with the handsomest and highest youth in England, with a view to matrimony, than to trifle with any one so dangerous as a married play-actor. Herbert was the Queen's godson, and at that time 'a Royal Ward', therefore the punishment was visited upon him rather than upon her, though she was two years his senior. That 'he utterly renounceth all marriage' — was possibly a stroke of wisdom on his part, in regard to the Queen. Shakespeare's 'lady of the Sonnets' must have been some other dame, older, more sinful, more practised in deceit, and above all, *she must have been a married woman.*

Mr. Tyler, basing his views on those brought forward by Prof. Minto, makes a very strong case for Chapman, as 'the rival poet'. 'The proud, full sail of his great verse', 'his compeers by night', and 'affable familiar ghost' (see Sonnet 86th) seems very likely suggested by Chapman's 'Shadow of Night' 1594, and 'the first seven Bookes of the Iliade', published in 1598, and noticed by Meres. We might almost imagine that a small poem, entitled 'Enthemiae Raptus, or The Teares of Peace', published in 1609, had also been handed about in Manuscript among his friends. Because there the Shade of Homer appears to him, addressing him in lines concluding thus —

And I invisible went *prompting* thee
To those faire greenes where thou didst english me.[1])

Chapman had written 'The Blinde Beggar of Alexandria', in 1598,
'Pastoral Tragedy', in 1599, now lost[2]), as well as other plays
See Meres). He had published 'Hero and Leander' in sestiads in
600, and he was known to devote himself enthusiastically to poetry.
But on the other hand, there was no trace of any connection, at
ny time, between him and Pembroke. He gave him no honour
n his works; he dedicated none to him, but to the Earl of Essex,
Prince Henry, and Carr, Earl of Somerset. He was unfortunate
n his patrons and his praise, and in his worldly affairs. In 1614
he first twelve books of the Odyssey were dedicated to Carr with
he touching lines —

Twelve labours of your Thespian Hercules
I now present your Lordship, do but please,
To lend life means till th' other twelve receive
Equal achievement.

In 1616 a reprint of the whole of Homer's works was issued,
he Odyssey completed and dedicated to Carr, though then out of
avour, the Iliad still dedicated to Prince Henry, who had died in
612. But in addition to the dedication was prefixed a print of
tomb-stone and mourning verses, concluding,

Yet welth of soule is poore,
And so 't is kept not thy thrice sacred will,
Signed with thy deathe, moves any to fulfill,
Thy just bequests to me. Thou dead, then I
Live dead, for giving thee Eternitie.

Ad Famam.

To all tymes future, this tyme's marck extend,
Homer no patron found, nor Chapman friend.
Ignotus nimis omnibus
Sat notus moritur sibi.

The poverty in which he died seems also proved by a poem
the Ashmole papers, inscribed 'The Genius of the Stage deploring
he Death of Ben Jonson':

---

[1]) At the conclusion of the 24th book of the Iliad he also speaks of 'that most
sistful and unspeakable spirit of Homer': 1616.

[2]) See Henslowe's Diary.

There are no more by sad affliction hurled
And friend's neglect, from this inconstant world.
Chapman alone went so; *he* that 's now gone
Commands him tomb — *he* scarce a grave or stone.

Had Pembroke at any time been a patron, he would not have left his poet to suffer 'these stings and arrows of fortune'; for, as we said, kindness and constancy were noted traits in him.

It is true that, at the close of the Iliad, Chapman addresses him in one of a group of sonnets, probably intended for those great people to whom he meant to send presentation copies, generally very liberally paid in coin. But these sonnets are, 1st, to the Duke of Lennox; 2nd, to the Lord Chancellor; 3rd, to Earl Salisbury; 4th, to the most honoured Earl Suffolk; 5th, to Earl Northampton; 6th, to Earl Arundell; 7th, to Earl Pembroke; 8th, to Earl Montgomerie; 9th, to Lord Lisle; 10th, to Countess Montgomerie; 11th, to Lady Wrothe; 12th, to Countess Bedford; 13th, to Earl Southampton &c; — so Pembroke was not made prominent.

Now each sonnet implies that the person addressed is the greatest in some way, so we need not wonder there are compliments in this, the only poem we know to have been —

Bound for the prize of all too precious you; (Son. 86)

and it was very much after the date of the sonnets, and gives no clue to them.

To the learned and most noble Patrone of learning, the Earle of Pembroke.

Above all others may your Honor shine,
As, past all others, your ingenuous beames
Exhale into your grace the forme divine
Of Godlike learning, whose exiled streams
Runne to your succour, charged with all the wracke
Of sacred virtue. Now the barbarous witch
(Foule Ignorance) sits charming of them backe
To their first fountaine, in the great and rich;
Though our great sovereigne counter-check her charmes
(Who in all learning reigns so past example),
Yet (with her) Turkish policie puts on armes
To raze all knowledge in man's Christian Temple.
(You following yet our King) your guard redouble;
Pure are those streames that these rimes cannot trouble.

At the end of the group of sonnets Chapman signs himself 'ever most humbly devoted to you, and all the rare Patrons of divine Homer, George Chapman'; — but he *thanks* none.

Samuel Daniel on the other hand, was connected with the Pembroke family much through life. He studied at Wilton, 'was taught' or at least encouraged, by the Countess of Pembroke (no mean poetess herself) to write verses, dedicated many works to her, and promised her immortality through his poems. The 1601 edition of his 'Defence of Rime' is dedicated 'to his patron Earl Pembroke'. His first volume of poems came out in 1582, and several editions in the same year; an edition in 1594 included 'Cleopatra' and the first four books of the 'Civil Wars' appeared in 1595. In 1599 'poetical essays' were published, and he was made Poet-Laureate that year, on the death of Spenser; groom of the Queen's Chamber, and Master of the Queen's Revels. He married Justina, sister of John Florio, and Earl Southampton also patronised him.

Fitzgeffrey, in his Epigrams, says of him,

> For in my judgment, if the God of verse
> In English would heroic deeds rehearse,
> No language so expressive he would choose
> As that of English Daniel's lofty muse.

The edition of 'The Civil Wars', published in 1609, was dedicated to 'the Right Noble Lady, the Ladie Marie, Countesse Dowager of Pembroke', — after the many editions, I send it forthe againe *** by your goodness to whome, and to whose noble family, I hold myselfe ever bound, and will labour to doo you all the honour and service I can'. Perhaps there was, after all, a second rival poet, to whom Pembroke thus may be said to have 'given countenance'. Daniel's 'Mask of the Twelve Goddesses', introduced Night and Sleep, and he too had visions, and dreamed of spirits, from Dr. Dee downwards. Daniel's 'Delia' is no doubt the nearest approach to Shakespeare's Sonnets, in style, theme, and quality.

I do not put him forward as 'the rival poet', but as a proof that, had any real rivalry been applicable to Chapman, he would have fared better at the Pembrokes' hands. Daniel was appointed tutor to the noted Anne Clifford, born in 1589, afterwards Countess of Dorset, and for her second husband marrying Philip, Earl Montgomery, succeeded to the title of Countess of Pembroke, and again in her the same family honoured Daniel in his age, as she raised a splendid tombstone to his name and hers, 1619.

But the point on which I differ most from Mr. Tyler, is the translation of 'W. H.' in the Dedication.

Of course this form of addressing a Nobleman by a printer

was *possible*, but it was *very* improbable. Such an example is to be found nowhere else in the history of printing, and certainly not in any future relations between Thomas Thorpe and the Earl of Pembroke. And we have fortunately an example, discovered by Mr. Hazlitt in a dedication of nine years later of 'Epictetus Manuall, Cebes Table, and Theophrastus Characters. By Jo. Headley, London. Printed by George Purslowe for Edward Blount. 1616':

> To the Right Honorable William, Earle of Pembroke, Lord Chamberlain to his Majestie, one of his most Honourable Privie Counsell, and Knight of the most noble Order of the Garter etc.
>
> Right Honourable,
>
> It may worthily seeme strange unto your Lordship, out of what frenzy one of my meannesse hath presumed to commit this Sacriledge, in the straightnesse of your Lordship's leisure, to present a peece for matter and model so unworthy, and in this scribbling age, wherein persons are so pestered daily with Dedications. All I can alledge in extenuation of so many incongruities, is the bequest of a deceased man, who (in his lifetime) having offered some translations of his unto your Lordship, ever wisht, if these ensuing were published, they might only bee addressed unto your Lordship, as the last Testimony of his dutifull affection (to use his own termes The True and reall upholder of learned endeavours).
>
> This therefore being left unto me, as a Legacie unto your Lordship, pardon my presumption, great Lord, from so meane a man, to so great a person, I could not without some impiety present it to any other, such a sad priviledge have the bequests of the dead, and so obligatory they are, more than the requests of the living: In the hope of this honourable pardon and acceptance I will ever rest
>
> Your Lordship's humble devoted,
>
> T. Th.

No one could honestly consider these cringing tones a dedication from the same publisher to the same patron. Of course Mr. Tyler may suggest that Earl Pembroke had been so indignant with the Sonnet dedication that Thorpe might have vowed never to offend again. But I cannot think the verbosity, the awe, the respect to titles could have so disproportionately accumulated in Thorpe's mind in nine years.

At the date of the publication of the Sonnets, Lord Herbert had been the Earl of Pembroke for eight years, (his father dying in 1601), he had been made knight of the Garter in 1603, and honours were continually raining on him, as 'he was the most universally beloved and honoured of all men in this reign.'[1]) Furthermore he,

[1]) See Clarendon's History of the Rebellion; and Sydney Papers.

being the eldest-born son of a great Earl, had *never at any time* borne the title of 'Mr. W. H.' — he had *always* been Lord Herbert, even in the register of his birth and baptism, which was carved in great letters over the south entrance of St. Mary's Church, (a rectory held in the gift of the Pembrokes from the time of Henry VIII) at Wilton. It ran thus:[1])

'Be it remembered that at the 8th day of Aprill 1580, on Friday, before 12 o'clock at night of the same day, was born William, Lord Herbert, of Cardiff, first child of the noble Henry Herbert, Erle of Pembroke, by his most dere wyfe Mary, daughter to the right Honourable Sir Henry Sidney, Knight of the most noble order, and the Lady Mary, daughter to the famous John, Duke of Northumberland, and was christened the 28th day of the same month, in the Mannour of Wilton. The Godmother, the mighty and most excellent Princess Elizabethe, by the grace of God, Queen of England, by her deputye the most virtuous Lady Anne, Countice of Warwick, and Robert, Erle of Lycester, both great-uncles to the infant by the Mother's side, Warwick in person, and Lycester by his deputye, Philip Sydney Esq., uncle by the Mother's side, to the fore-named young Lord Herbert of Cardiff, whom the almighty and most gracious God blesse with his Mother above-named, with prosperous life in all happiness. In the Name of God. Amen.'

Above this inscription are the arms of Herbert, Earl Pembroke, with quarterings and impalements. I thought this important to the present question, as showing the use of his title began *at once*, and the Sidney Papers and other letters prove that it was never disused.

Such a dedication could have been *dared* only by a printer in collusion with the Earl Pembroke himself; and had it been Thomas Thorpe, who had been once so honoured, he would not have been so afraid to address his Lordship in 1616, as constancy to his friends and dependents was a prominent trait in Earl Pembroke's character. We may see the friendly nature of Heminge and Condell's dedication 1623. I am perfectly well aware that it is easier to deny that it was Earl Pembroke, than to assert who 'W. H.' was. I am aware that many attempts to make a theory round the names of others have failed. Dr. Drake thought W. H. should be H. W. for Henry Wriothesley, Earl Southampton; Tyrwhit thought it William Hughes — 'A man in hew all hewes in his controlling'; B. Heywood

[1]) Hoare's History of Wiltshire, page 119.

Bright (1819), James Boaden (1832), and C. A. Brown thought it William Herbert, Earl Pembroke. The analogy of the use of 'Mr.' to Sackville (after he was Lord Buckhurst), in quoting from his poems, has been shown by Prof. Minto. Ellis and Hazlitt thought it might have been a William Hammond, an early patron of Middleton's 'Witch'. I have been unable to get hold of the dedication to this person, the earliest copy I can find being dedicated to Thomas Holmes, by Thomas Middleton in 'The Ancient British Drama' which professes to reprint exactly the edition of 1603.

I bring forward no theory, but I make another suggestion. Karl Elze says that, in 1873, Charles Edmonds found at Lamport Hall a copy of an unknown work of Southwell's, to which were added four poems, 'brought together' by W. H. and by him put to press, and printed in 1606 by G. Eld, the printer, three years later of Shakespeare's Sonnets. This fits into a possibility that had crossed my mind. In the 'Paradise of Dainty Devices by M. Edwardes, the rest by sundry learned Gentlemen, both of honour and worship', published in 1596, out of 102, there are 16 poems signed by a Mr. W. H. or Mr. William Hunnis. These are —

The Introduction, a translation of the Blessed St. Barnardes verses, containing the unstable felicitie of this wavering world — W. Hunnis

12. No pleasure without pain	W. Hunnis
51. If thou desire to live in quiet reste	W. Hunnis
60. Finding no joy, he desireth death	W. Hunnis
61. Hope Well and have well.	W. Hunnis
63. He complaineth his mishap.	W. Hunnis
64. No foe to a flatterer.	W. Hunnis
68. He assureth constancie.	W. Hunnis
71. He repenteth his Follie	W. Hunnis
73. The fruit of fained friends	W. H.
84. That love is requited by disdaine	W. Hunnis
85. Of a contented estate	W. Hunnis
87. Of the meane estate	W. Hunnis
93. Being in trouble, he writeth thus	W. Hunnis.

I find this William Hunnis also the author of many semi-religious poems.[1]) The first notice of him appears in the middle of the century.

---

[1]) The Psalmes of Davide, translated into English Metre by Sternhold, Wyat, and Willam Hunnis, 1551. — A Hive full of Hony 1578. [Notice the pun.] — Seven sobbes of a sorrowful sour for sinne 1585. — Recreations: Adams Banishment, Christ's Crib, the Lost Sheep, An Old Man's Complaint etc. 1588. — Rules or Weapons concerniug the Spiritual Battle, translated by W. H., printed for John Dalberne 1589. — See Ames, Typographical Antiquities.

As he was Master of the Children of the Queen's Chapel in 1585, it is more than probable he is the W. H. of the poems in Southwell's volume, from the similarity of feeling. It is quite possible that Shakespeare, attracted by sacred music, might have made friends with him, and might have been advised by him to try the then new fashioned sonnet-form.

It is quite possible also, that knowing this, the publishers might have traced in 'The Paradise of Dainty Devices', some clue to those Sonnets that began to appear 'among Shakespeare's private friends' so shortly afterwards. While not comparing these verses to Shakespeare's as poetry, the subject and treatment are sometimes apparently similar, — as for instance, Poem 68:

> With painted speech,
> I list not prove,
> my cunning for to trye;
> Nor yet will use,
> to fill my pen
> with guilefull flatterie...
> And sure Dame Nature hath you decked
> with gifts above the rest.

Compare Sonnets 33, 20, others.

Of course this Mr. W. H. could not have been much under seventy-nine at the period of the dedication of the Sonnets, but the friendliness was quite suitable. Thorpe might have believed him to be the 'only Begetter' and that eternity, promised by our ever living Poet, might be retranslated.

I am not about to make a case of it, so will not attempt to explain more. I only bring it forward as a supposition. Another that may be considered feasible is this that, while Earl Pembroke would never be called Mr. W. H., there were many others at that time of the same name. Some retainer or secretary or friend, might have had a copy of these poems, might have indeed suggested them o Shakespeare, in the first instance on account of the Countess of Pembroke's desire to see her son early married, might, to glorify the family, have handed them over to Thorpe, and in grateful return, Thorpe may have wished him happiness, and a share in the family eternity.

There was at least one such William Herbert in the family, as gentleman usher, who attended Pembroke's grandfather's funeral from Hampton Court to St. Paul's, in 1570, following with Henry Morgan, the chief mourner, Henry, Earl Pembroke. He may have

been sent as a sort of guide, guardian or chaperon, with the young Lord when he came to London in 1598, on completing his eighteenth year.

Lord Herbert was made a nobleman of New College, Oxford, in Lent 1592; and his brother Philip was of the same College. They were made Masters of Arts of that College, on 30th August 1605, the same time that Prince Henry matriculated; the King being then in Oxford. (See Wood's Athena Oxoniensis, Vol. II, Page 483.) Wood expressly states, 'There are others of both his names that have been writers'. And we find another William Herbert, Knight, made Master of Arts on the same occasion. We find still another, writing, in 1603, on the death of Queen Elizabeth, Latin verses in her memory in a collection entitled, 'Oxoniensis Academiae Funebre Officium in memoriam honoratissimam Serenissimae et Beatissimae Elisabethae nuper Angliae, Franciae et Hiberniae Reginae. Oxoniae, excudebat Josephus Barnesius, Almae Academiae Typographus. 1603'.

Luna facit solis defectus, terra labores
Lunae neutra Angli solis eclipsus erit.
Luna laboravit, lux occidit orbis Elisa:
Unde igitur nostri solis eclipsis erit?
Cynthia deseruit solium, tria regna reliquit.
His junxit quartum, qui dedit illa, Deus.
(Page 156. — Guiliel. Hubertus, Coll. Jesus, Gen.)

But as I said, I attempt to prove nothing, except that such valuable work as Mr Tyler's, tends to produce more work, that may at last lead to fuller facts, and clearer truth, regarding this most autobiographic production of our universal Poet.

January 1890. **Charlotte Stopes.**

Die Anfänge Shakespeare's auf der Hamburger Bühne.

Von

Prof. Dr. **Merschberger.**

Separatabdruck aus dem Osterprogramm des Realgymnasiums des Hamburger Johanneums 1890, mit Genehmigung der Verfassers.[1])

I.

An dem Ruhme, Shakespeare bei uns den Boden bereitet und ihn endlich selbst nach Deutschland verpflanzt zu haben, gebührt Hamburg der wesentlichste Antheil. Shakespeare's Bedeutung wurde zwar nicht mehr bezweifelt; seine Kenntniß des menschlichen Herzens, seine erstaunliche Erfindungsgabe, seine Gestaltungskraft ergriffen besonders die Jugend des vorigen Jahrhunderts mit unwiderstehlicher Gewalt und man fühlte und bekannte, daß in ihm auch für die deutsche Dichtung der Führer gegeben sei, der ihr den Weg zur Selbständigkeit zeigen werde. Aber wenn er auch in literarischen Kreisen bewundert und oft ohne Maß und Ziel nachgeahmt wurde, so gelang es doch erst der Schauspielkunst, ihn in weiteren Kreisen heimisch zu machen; und die Stätte, wo sie dies versuchte

---

[1]) Wir haben schon wiederholt Abdrücke von Programm-Abhandlungen gebracht, die, von entschiedenem Werthe für die Leser des Jahrbuchs, durch die Form ihres ersten Erscheinens den weiteren Kreisen verschlossen geblieben wären. Wir glauben, uns auch durch den Abdruck der vorliegenden Arbeit den Dank unsrer Leser zu erwerben. D. R.

und auch erreichte, und von wo aus dann Shakespeare seine Wanderung nach den andern deutschen Bühnen antrat, war eben Hamburg. Derjenige, mit dessen Namen diese Einführung Shakespeare's untrennbar verbunden bleibt, ist Friedrich Ludwig Schröder; er bearbeitete eine Anzahl von Shakespeare'schen Stücken, brachte sie auf die Bühne und wurde selbst einer der größten Darsteller Shakespeare'scher Charaktere. Mit seiner Thätigkeit in Hamburg, insofern sie sich in dieser Bahn bewegt, werden wir uns in Folgendem vorzugsweise beschäftigen; wir werden über die ersten Shakespeare-Aufführungen berichten, von der Gestalt, in welcher der Dichter die Bühne betrat, eine Anschauung geben und endlich eine Würdigung der Verdienste versuchen, die sich Schröder um Shakespeare erworben. Da er aber den Weg schon geebnet fand, als er sein Werk unternahm, da die Bühne sowohl wie die öffentliche Meinung seinen Absichten entgegen kamen, so werden wir zunächst einiger vorbereitenden Erscheinungen zu gedenken haben.

Schon zur Zeit des dreißigjährigen Krieges, von welchem Hamburg verhältnißmäßig wenig berührt wurde, besonders aber bald nach demselben herrschte hier ein reges geistiges Leben, und die verschiedenen Richtungen, welche neben oder nacheinander in unserer neueren Literatur hervor traten, fanden auch in Hamburg eifrige Pflege. Unter den Mitteln geistiger Bildung und Unterhaltung erfreute sich aber in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts die dramatische Dichtung und Dartellung besonderer Gunst. Hamburg besaß die erste stehende Bühne in Deutschland[1]), auf welcher allerdings, wie es der Zeitgeschmack erforderte, allein die Oper Zutritt hatte. Als diese jedoch seit dem Tode ihres hervorragendsten Förderers mehr und mehr in Verfall gerieth, nur gelegentlich wieder einen kurzen Aufschwung nahm, begann sich das Schauspiel, welches bis dahin fast ganz zurückgetreten war, empor zu arbeiten. Seit 1728 kam die Neuberin mit ihrer von der früheren Verwilderung gereinigten Bühne verschiedentlich nach Hamburg; sie hat das Verdienst, wenn auch die französiernde Dichtung und Spielweise keinen nachhaltigen Beifall fand, zuerst für die Anerkennung des höheren Schauspiels geworben zu haben. Nach ihr ging die Fortbildung der Bühne besonders auf Schönemann und Koch über. Den Letzteren, der sich länger als ein

---

[1]) Gegründet 1678 von Gerhard Schott; derselbe starb 1702. — Schloßtheater gab es schon früher.

„Prinzipal" vor ihm in Hamburg hielt[1]), haben wir uns noch als Anhänger der französischen Art zu denken[2]); bald aber gewann eine neue, entgegengesetzte Strömung die Oberhand. Der Wirkungskreis des literarischen Hamburg hatte sich schon seit den zwanziger Jahren außerordentlich erweitert; es griff fortan bestimmend in den Gang der Entwicklung ein, indem die Schriftsteller entweder eigene Wege einschlugen oder die Vermittler englischer Philosophie und Dichtung wurden[3]). Jetzt sollte auch das Hamburger Bühnenwesen einen neuen Charakter und für ganz Deutschland vorbildliche Bedeutung erhalten. Auch hier suchte man sich von der herkömmlichen Auffassung zu befreien, welche Haltung, Bewegung und Vortrag der Schauspieler bestimmten Regeln unterwarf; Natur wurde auch für die Bühne die Losung. Die neue Richtung fand ihre künstlerische Gestaltung mit Ackermann, welcher 1764 an Koch's Stelle trat; und an Ackermann's ursprünglicher Natur verlor Eckhof, der damals bereits ein bedeutender Schauspieler war, „immer mehr von seinem angelebten Pathos. Denn es ist gewiß, daß Alles, was Eckhof und später Schröder für die deutsche Schauspielkunst gethan, in Ackermann's Naturalismus seine Nahrungsquelle fand"[4]). Die Jüngeren wurden mit fortgezogen, und so schlug die Hamburger Schule, die auf Natur und Wahrheit begründet war, immer tiefere Wurzeln und konnte mit Recht die deutsche genannt werden.

1766 trat Ackermann für längere Zeit von der Leitung der Bühne zurück, als nämlich der Gedanke, daß die dramatische Kunst um ihrer selbst willen geübt werden müsse, zuerst im deutschen Nationaltheater in Hamburg seine Verwirklichung fand. Das Unternehmen war von kurzer Dauer; aber es war die Veranlassung, daß Lessing, dessen bisherige Thätigkeit sich in derselben Richtung mit den Hamburger Bestrebungen bewegte, hierher berufen wurde. Lessing und Eckhof vereinigten sich in verwandtem Schaffen, und Kritik und Bühne wirkten nun eine Zeit lang so glücklich zusammen, daß Hamburg das früher tonangebende Leipzig weit hinter sich zurückließ und — nach Gervinus' Ausdrucke — die Wiege des neueren deutschen Theaters wurde. Aufschwung und

[1]) Von 1756—63, kleine Unterbrechungen abgerechnet.

[2]) Schütze, Hamburger Theater-Geschichte, 1794. S. 286.

[3]) M. Koch, Ueber die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrh., 1883.

[4]) Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 1848. II. S. 149.

Sieg aber erfolgten im Zeichen Shakespeare's[1]). Es war Lessing's Ziel, eine nationale Literatur und Bühne zu begründen, und der wichtigste Theil seiner Aufgabe demnach, der Nachahmung französischer Dichtung, in der die Deutschen befangen waren, ein Ende zu machen. Aber es war nicht minder wichtig, der deutschen Schaffenskraft Vertrauen zu sich selbst zu geben und zu zeigen, daß auch ohne fremde Muster der Gipfel der Kunst zu erreichen sei. Und so wurde Shakespeare Lessing's Bundesgenosse. Seine Wahrhaftigkeit und Naturtreue bildete zu dem französischen Wesen den schärfsten Gegensatz; er wurzelte in der Eigenart seines Volkes und stand auch zu uns in einem inneren Verhältniß. Unter seiner Führung sollten die deutschen Dichter ihre Kräfte üben und gebrauchen lernen, bis sie derselben nicht mehr bedurften. So ist Lessing in seinem Kampfe für die deutsche Dichtung der eigentliche Bahnbrecher für Shakespeare in Deutschland geworden; hier in Hamburg war es, wo seine Hoffnungen festen Boden gewannen. Und was im Verein mit ihm Eckhof für die Schauspielkunst that, das geschah ebenfalls zugleich für Shakespeare; bei Lessing und Eckhof werden wir daher ein wenig verweilen müssen.

Als Lessing 1767 nach Hamburg kam, hatte er den Feldzug zu Gunsten Shakespeare's schon eröffnet. Im Jahre 1750 hatte er auf ihn und auf die englischen Dichter überhaupt hingewiesen[2]), 1758 einen Auszug aus Dryden's Versuch über die dramatische Dichtung gegeben, in dem sich auch eine kurze Charakteristik Shakespeare's findet[3]); endlich in dem bekannten 17. Literaturbriefe diejenigen Sätze ausgesprochen, die den Kernpunkt aller seiner Ausführungen bilden[4]). Was er hier hervorhebt, führte er in jenem Werke weiter aus; welches der Unternehmung des Nationaltheaters seine Entstehung verdankt, dessen Ergänzung es ist: der Hamburgischen Dramaturgie. Lessing spricht darin nirgends ausführlicher über Shakespeare[5]); aber er nimmt ihn auch bei der Beur-

---

[1]) Tieck, Dramaturgische Blätter, 1826. II, S. 38: Shakespeare's Gedichte machen den frühesten und sichersten Grund unsres neueren Theaters aus; unsre neueste Zeit hebt von ihnen an, so wie die griechische von Homer.

[2]) Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, 1750. Vorrede.

[3]) Theatralische Bibliothek, 4. Stück, 1758.

[4]) Ein näheres Eingehn darauf würde, da diese Arbeit nicht in erster Linie für Fachgenossen bestimmt ist, sich von selbst rechtfertigen; doch müssen wir es uns aus äußeren Gründen versagen.

[5]) A. a. O. Stück 5, 11, 15, 69, 73, 80, 81 (Schluß), 93 (Schluß).

theilung anderer Dichter unwillkürlich zum Maßstab; er streitet für ihn, wenn er seine Schläge gegen das französische Trauerspiel führt; er unterschreibt das Zeugniß Anderer, wie des Engländers Hurd, welcher Shakespeare in allen wesentlichen Schönheiten des Dramas ein vollkommenes Muster nennt. — Wie das aufstrebende Geschlecht von der Großartigkeit des Gesichtskreises ergriffen wurde, den Lessing ihm eröffnete, das lehrt Goethe's Wahrheit und Dichtung an verschiedenen Stellen. Shakespeare-fest wollte man werden und selbst im gewöhnlichen Gespräch seine Eigenheiten nachbilden. Im Begriff, sich der rohen Natur hinzugeben, erkannte Goethe mit seinen Genossen in Shakespeare den Geist, „der sie zu höheren, freieren und ebenso wahren als dichterischen Weltansichten und Geistesgenüssen vorbereitete.“[1]) Freilich überschritt auch die Schwärmerei für Shakespeare, „Natur und Originalität“, zu Lessing's großem Mißvergnügen oft jedes Maß.

Allein die beurtheilende Besprechung Lessing's konnte nicht genügen, um Shakespeare in Deutschland einzubürgern; er mußte vor allem übersetzt werden. Gervinus meint, ohne Lessing's Hinweis im 17. Literatur-Briefe würde Wieland schwerlich an sein Werk gegangen sein.[2]) Es liegt nahe, dies anzunehmen, wenn auch schon die Kenntniß von Young's „Gedanken über die Originalwerke“ und die Verbreitung von Dodd's 'Beauties of Shakespeare' zur Beschäftigung mit dem Dichter ermuntern mochte. Als in der von Nicolai begründeten, von Weiße fortgeführten Bibliothek der schönen Wissenschaften ein Kunstrichter sich fragt, ob er nicht lieber gewünscht hätte, daß Shakespeare niemals übersetzt werden möchte,[3]) schrieb Lessing seine warme Empfehlung der Wieland'schen Uebersetzung im 15. Stücke der Dramaturgie, obgleich gewiß keiner für die Mängel derselben ein so offenes Auge hatte als er. Wahrscheinlich hat also Lessing wenigstens mittelbar durch seine Anregung auch den zweiten Weg bereitet, auf welchem Shakespeare Eingang finden sollte.

Doch um ihn wirklich zum Eigenthum des deutschen Volkes zu machen, mußte man noch einen dritten beschreiten: man mußte ihn auf die Bühne bringen. In das Verdienst, hierzu mitgewirkt

[1]) Aus meinem Leben. III, 11.

[2]) Geschichte der deutschen Dichtung. 5. Aufl. IV, S. 422.

[3]) Bd. IX. Vgl. Wieland's Antwort darauf am Ende des letzten Bandes seiner Uebersetzung. — Aehnlich wurde in derselben Zeitschrift, Bd. XXIII. über Eschenburg's Unternehmen geurtheilt.

zu haben, theilt sich mit Lessing der Hamburger Schauspielerstand. Lessing's Verbindung mit der Bühne entstammt seinem Aufenthalte in Leipzig. Seine Beziehungen zur Neuberin, zu Koch und den Schauspielern erlaubten ihm früh Einblicke in die Verhältnisse derselben; er dachte über die Schauspielkunst nach und hatte die Absicht, ein kleines Werk über die körperliche Beredsamkeit zu veröffentlichen. Es blieb bei der Absicht; aber der Grundsatz, der ihn leitete, ist derselbe, der auch für die Dichtung bei ihm galt, daß Kunst und Natur Eins sein muß.[1]) Für seine Erfahrung, seinen werkthätigen Antheil an der Fortentwicklung der Schauspielkunst ist es bezeichnend, mit welcher rückhaltlosen Anerkennung diejenigen Zeitgenossen von Lessing reden, die der vaterländischen Bühne ihre Theilnahme zuwenden. — Auch Lessing's Dramen haben das Ihrige gethan. Schon Miss Sara Sampson ist nicht weniger für die deutsche Schauspielkunst wie für die Dichtung bedeutend — das Ei des Kolumbus, wie Devrient sagt;[2]) denn hier hatte der Schauspieler zum ersten Male wahre Empfindungen auszudrücken, sich in das Studium wirklicher Menschen zu vertiefen. Lessing's Stücke sind, gleich den Shakespeare'schen, wie keine andern für die Darstellung geschrieben: sie bereiteten die letzteren vor.[3])

Was Lessing aber für die Schaupielkunst erstrebt hatte, das kam erst recht zur Geltung und trug erst rechte Früchte in Hamburg. Eckhof bildete den Mittelpunkt der Schauspielergesellschaft, welche Lessing hier vorfand; er wurde der Verbündete, den er suchte. Wie Lessing es als seine Aufgabe erkannte, gegen das französische Wesen anzukämpfen, so ist es besonders Eckhof's Ver-Verdienst, auf der Bühne an Stelle der französischen Unnatur die Wahrheit in ihr Recht eingesetzt zu haben. Ackermann wirkte nur durch sein Beispiel und zeichnete sich in komischen Rollen aus; Eckhof hielt die theoretische Schulung für ebenso wichtig,

---

[1]) In eines Schauspielers Stammbuch:
Kunst und Natur
Sei auf der Bühne Eines nur!
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.

[2]) A. a. O. II, S. 126.

[3]) Ueber die Wirkung von Minna von Barnhelm auf die Schauspielkunst s. ebds. S. 181. — Zur Emilia Galotti, die erst 1772 erschien, führen wir nach derselben Quelle — S. 251 — eine Aeußerung Eckhof's an: Wenn der Autor tief ins Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften hinabtaucht, so muß der Schauspieler ja wohl nachtauchen, bis er ihn findet.

suchte auf seine Genossen einzuwirken und war ein ebenso großer tragischer Darsteller. Kurz und treffend ist die Charakteristik, welche Nicolai, den Gervinus neben Lichtenberg für den trefflichsten Beobachter des damaligen Schauspielwesens hält, von Eckhof giebt:[1]) „Er verschmähte allen theatralischen Flitterstaat der Deklamation, die auf Stelzen ging, und suchte die wahren Töne der Natur. Er führte im Trauerspiel den simplen Ton ein, welcher der Würde und der Zärtlichkeit gleich fähig ist, und wußte ihn von der simpelsten Sentenz bis zum feurigsten oder wüthendsten Ausdrucke abzustufen".[2]) Eckhof war wie Lessing von den Franzosen ausgegangen; Beide hatten sich zu freierer Erkenntniß erhoben. „Beide von derselben redlichen Wahrheitsliebe, von gleichem Eifer für Einführung volksthümlicher Natürlichkeit und Einfalt, wurde Eckhof durch den unendlich größeren Geist Lessing's geleitet, und Alles, was dieser gedacht und gewollt, trat in Eckhof — und nur in ihm — vollkommen in die künstlerische Erscheinung."[3]) Wo auch Lessing in der Dramaturgie Veranlassung hat, von Eckhof zu sprechen, immer hält er dessen Spiel für ein mustergültiges.[4])

Als das mit so großen Hoffnungen angekündigte Unternehmen gescheitert war, richteten sich die Augen der Gebildeten in Deutschland mehr nach dem Südwesten und nach Weimar. Aber die Lehren Lessing's und das Beispiel Eckhof's waren nicht verloren. Die Hamburger Bühne blieb ein Vorbild für diejenigen, welche die Aufgabe des Spiels darin sahen, sich die Natur zum Muster zu nehmen; und Shakespeare war auf der Bühne gar nicht möglich, bevor sich nicht Spieler und Zuschauer an eine natürliche Darstellung gewöhnt hatten. An Ackermann und Eckhof entzündete sich, wie Nicolai a. a. O. sagt, der Funke von Schröder's Genie. Schröder, unter dessen Leitung die Bühne in Hamburg im höchsten Glanze zu strahlen bestimmt war, erkannte auch, was ihm Shake-

---

[1]) Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. IV, S. 580.

[2]) Die alte Schule hielt sich in Wien am längsten. Lessing, der bei seiner Rückkehr aus Italien über Wien gereist war, schilderte sie Nicolai folgendermaßen: Die Wiener Schauspieler waren pomphaft und tönend in der Sprache, anständig in ruhiger Stellung, übertreibend in Bewegung; in Ausdruck und in Gestikulation, ohne feine Einsicht in den Verstand der Charaktere, und sogar oft nachlässig in Bezeichnung des gemeinen Sinnes der Worte. Nicolai, a. a. O., S. 581.

[3]) Devrient, a. a. O. II. S. 124.

[4]) A. a. O. Stück 2, 3, 4, 8, 9, 14, 16, 17, 20 und 25.

speare werden konnte, und seine Bemühungen um ihn sind nicht hoch genug anzuschlagen, wie viel sich auch vom heutigen Standpunkte aus gegen seine Art der Behandlung des Dichters einwenden läßt. Soviel ist klar: wenn Shakespeare auf der Bühne heimisch werden sollte, so konnte der Versuch am ersten in Hamburg mit der Aussicht auf Erfolg gemacht werden. Die Gebildeten waren durch Lessing's und Eckhof's Wirken auf ihn vorbereitet; der Spielweise, die schon zur Ueberlieferung geworden war, kamen die naturwahren Gestalten Shakespeare's entgegen; endlich ließ sich von einem Manne wie Schröder Alles erwarten, der von seiner Sache begeistert und von Jugend auf mit der Bühne vertraut war; der, selber ein großer Darsteller, noch über andere bedeutende künstlerische Kräfte verfügte, und dessen Unternehmungsgeist auch vor gewagten Versuchen nicht zurückschreckte. Am 20. September 1776 wurde Shakespeare's Hamlet zum ersten Male aufgeführt. Der Erfolg war beispiellos und bezeichnet den Beginn der Volksthümlichkeit Shakespeare's in Deutschland.[1])

II.

Es ist bekannt, daß schon durch die sogenannten englischen Komödianten Stücke von Shakespeare nach Deutschland gekommen sind[2]) — sieben ganz sicher.[3]) Doch war es den Aufführenden nur um den rohen Stoff zu thun; sie gaben Verzerrungen der englischen Dichtung, und der Name Shakespeare's blieb unbekannt. Daß solche Stücke auch in Hamburg zur Aufführung gekommen seien, läßt sich mit ziemlicher Gewißheit annehmen. Die ersten englischen Komödianten, von denen wir etwas Genaueres wissen, kamen

---

[1]) Daß es Shakespeare und der neuen Literaturrichtung überhaupt in Hamburg auch nicht an einem Gegner fehlte, beweist Albrecht Wittenberg. — Vgl. über ihn den Anhang.

[2]) Cohn, Shakespeare in Germany, 1865; Genée, Gesch. der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland, 1870, eine Art Fortsetzung dazu; verschiedene Einzelausführungen im Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. — Eingehend und doch übersichtlich ist das Ganze von Creizenach im 23. Bd. der deutschen National-Literatur von Kürschner dargestellt.

[3]) Hamlet, Lear, Romeo und Julia, Titus Andronicus, der Kaufmann von Venedig, der Widerspenstigen Zähmung, der Sommernachtstraum; wahrscheinlich auch Othello, Julius Caesar, Heinrich der Vierte, die Komödie der Irrungen.

aus Dänemark nach Deutschland.[1]) So traten 1586 fünf solcher Engländer aus dänischen in kursächsische Dienste über; es ist wahrscheinlich, daß sie auf ihrem Zuge nach Süden auch Hamburg berührten, dessen Verkehr mit England, dessen Wohlhabenheit ihnen eine reichliche Ernte versprach. Das mußte dann für die Späteren eine Aufforderung sein, ebenfalls hierher zu kommen. Urkundliche Nachrichten über Aufführungen in Hamburg sind, wie es scheint, nicht erhalten. Aber schon Lappenberg[2]) macht darauf aufmerksam, daß, wenn im Jahre 1620 die „Englischen Comödien und Tragödien von den Engelländern in Deutschland an Königlichen, Chur- und Fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handelsstädten agirt," gedruckt worden sind, unter den letzteren doch wohl Hamburg zu suchen sei. — Riedel verweist auf einen Bericht Johann Rist's.[3]) Dieser erzählt in seiner Schrift „Die Aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther," 1666, es hätte „in einer volkreichen uns allen wohlbekannten Stadt" — und dies kann nur Hamburg sein, wo er lebte, ehe er als Seelsorger nach Wedel ging — eine Truppe englischer Komödianten Vorstellung gegeben. Es hätten sich aber auch etliche Handwerksburschen zusammen gefunden, die unter der Leitung eines früheren Dorfschulmeisters ebenfalls „Comödien spielen oder agiren" wollten. Die Engländer beschlossen nun, „daß sie dieser lumpen Kerle Action also fürstellen wolten, daß so bald niemand Lust haben solte ihnen zuzusehen," und so schoben sie in eines ihrer Stücke das Zwischenspiel aus dem Sommernachtstraum ein. — Nicht unwichtig ist endlich die Nachricht, daß 1674 in Dresden „Josepho, der Jude von Venedigk," von den „Hamburgischen Comödianten" gegeben wird.[4])

Aber solche früheren Aufführungen haben nur eine untergeordnete Bedeutung für uns, wenn es sich um die Frage der Einbürgerung unseres Dichters handelt. Wenn 1682 Morhof zum ersten Male Shakespeare's Namen in Deutschland nennt, wenn 1708 Feind „den berühmten englischen Tragikus," und 1726 Richey das erste Stück unter des Dichters Namen erwähnt, so weiß keiner

---

[1]) Schon 1585 gaben die „Englischen" eine Vorstellung im Hofe des Rathhauses zu Helsingör; vielleicht ist hierdurch die Wahl des Schauplatzes im Hamlet beeinflußt worden. Vgl. Creizenach.

[2]) Ztschr. d. Vereins für Hamburgische Geschichte. I, S. 132.

[3]) Koppmann, Aus Hamburgs Vergangenheit. I. Folge, 1885. S. 292.

[4]) Creizenach, a. a. O. XL. Vgl. auch S. 144.

von ihnen, daß Shakespeare schon früher eine gewisse Bedeutung für Deutschland gehabt hat, und ebenso wenig führt von diesem ersten Auftreten Shakespeare'scher Stücke in Deutschland eine Brücke zu Schröder hinüber. Mithin war Alles neu zu beginnen.

Schröder war mit Shakespeare seit seiner Jugend vertraut. Er lernte ihn schon im Alter von vierzehn Jahren kennen, als 1758 „der berühmte Drahttänzer und Aequilibrist" Stuart nach Königsberg kam. „Denn Stuart, in Redekünsten nicht ungeübt, trug ganze Auftritte aus Othello, Hamlet und Lear sehr gut vor."[1]) Als dann Wieland's Uebersetzung erschien, verschlang Schröder sie und machte sie zu seinem Hauptbuch. Im Jahre 1771, nachdem Ackermann die Führung seiner Truppe bereits seiner Gattin und seinem Stiefsohne, Schröder, übergeben hatte, stiftete dieser eine kleine Gesellschaft gebildeter Theaterfreunde, denen er Wieland's Shakespeare, Steinbrüchel's Theater der Griechen u. s. w. vorlas, zu welchen seit 1773 auch die Werke Goethe's und seiner Schule kamen. So bildeten sich Kunstrichter, deren Urtheil einen gewissen Einfluß gewann; 1774 löste sich der Kreis. Aber gewiß faßte Schröder schon damals die Aufführung von Shakespeare ins Auge; hätte er doch gewünscht, auch den Meisterstücken der Griechen Bahn zu brechen.[2]) Wenn er einige Jahre zögerte, so geschah dies wohl aus Rücksicht auf den herrschenden Geschmack, welcher an gemein bürgerliche Stücke gewöhnt war, mit denen gelegentlich ein französisches abwechselte. Da hatte er im Sommer 1776 auf einer Reise nach Wien Gelegenheit, in Prag einer Aufführung des Hamlet[3]) beizuwohnen; er empfand die mächtige Wirkung, welche das Stück unter andern Umständen machen müßte,[4]) und beschloß, nun auch in Hamburg vorzugehn. Der erste Versuch in Deutschland war es also nicht;[5]) aber die Wiener Aufführung machte kein

---

[1]) F. L. Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers von F. L. W. Meyer, 1819. I, S. 57.

[2]) Ebds. S. 224.

[3]) In der Wiener Bearbeitung, von Heufeld, 1773.

[4]) Schröder, Hamburgisches Theater. III. 1778. Vorrede.

[5]) Auch nicht die lange dafür gehaltene Wiener Aufführung. Das Verdienst, Shakespeare unter seinem Namen zuerst in Deutschland auf die Bühne gebracht zu haben, nimmt die Reichsstadt Biberach in Anspruch. Hier übersetzte der junge Wieland, der als Senator auch die Leitung des „Evangelischen Komödienwesens" hatte, den Sturm von Shakespeare und brachte ihn 1761 auf die Bühne. Vgl. G. Freih. Vincke im Sh.-Jahrb. XVII. Er bezieht sich auf Ofterdinger, Wieland's Leben und Wirken in Schwaben und der Schweiz, 1877.

besonderes Glück; erst Schröder's Bemühungen verschafften Shakespeare dauernde Geltung auf der deutschen Bühne. Auf Hamlet folgte noch in demselben Jahre Othello; im Jahre 1777 der Kaufmann von Venedig und Maß für Maß; 1778 König Lear; Richard II. und Heinrich IV.; 1779 Macbeth; endlich 1792 Viel Lärmen um Nichts.

Wir gehn nun auf die ersten Aufführungen, soweit es die Quellen verstatten, etwas genauer ein und versuchen zugleich einen Ueberblick bis 1798 zu geben.[1]) In diesem Jahre zog sich Schröder vom Theater zurück; seine dritte Bühnenleitung,[2]) überhaupt ein verunglücktes Unternehmen, hat auch für unsern besonderen Zweck keine Bedeutung. Großmann's Irrungen; Schink's bezähmte Widerbellerin oder Gasner der Zweite; Engel's Vermählungstag — nach Shakespeare's Viel Lärmen um Nichts; Brömel's Gerechtigkeit und Rache — dessen Grundgedanke Shakespeare's Maß für Maß entlehnt ist; Romeo und Julia, Schauspiel mit Gesang von Gotter, Musik von Benda — nach Weiße's Trauerspiel gearbeitet, alle diese gedenken wir, wenn auch manche derselben oft auf der Hamburger Bühne gegeben wurden, nicht zu berücksichtigen, weil Shakespeare's Name bei ihnen nur ein Aushängeschild ist. Am 21. Mai 1781 wurde auch zuerst ein Coriolan in Hamburg aufgeführt; von diesem haben wir außer dem Theaterzettel Nichts ermitteln können. — Hamlet und König Lear ziehen am meisten unsere Aufmerksamkeit auf sich. Mit Hamlet wurde Deutschland für Shakespeare erobert; der Gebildete und der Ungebildete wurde ergriffen; und wie fast immer Hamlet das erste Stück von Shakespeare war, das zur Aufführung gelangte, so hielt es sich auch bis zuletzt, wo es allmählich wieder verschwand. Und König Lear wurde diejenige Rolle Schröder's, in der er sich zum Gipfel tragischer Darstellung empor schwang, diejenige, in der er seinen staunenden Zeitgenossen am längsten und am vortheilhaftesten in der Erinnerung blieb. Beide Stücke sind glücklicher Weise im Druck erhalten,[3]) und auch an

[1]) Wir suchen mit unsren Nachweisen einem im Sh.-Jahrb. mehrfach ausgesprochenen Wunsche wenigstens zum Theil nachzukommen. Vgl. ebds. VIII, 328. IX, 296.

[2]) 1811—12.

[3]) Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Zum Behuf des Hamb. Theaters. II., 1777. — Hamlet, in 5 Aufzügen, nach Shakespeare. In Schröder's Hamb. Theater III. 1778. — Die späteren Angaben folgen dem ersten Druck (mit dem Todtengräber-Auftritt). In der Gestalt, wie das Stück zuerst auf die Bühne kam, ist es nicht gedruckt. — König Lear, Hamb. 1778. Einzel-

Nachrichten über die Aufführungen, besonders des Hamlet, fehlt es nicht.

Die erste Aufführung des Hamlet am 20. September 1776 brachte das Stück in fünf Aufzügen; da man den Todtengräberauftritt zu sehen verlangte, wurde es im November in sechs gegeben; nun kam erst Laertes hinzu;[1]) eine neue Bearbeitung Schröder's beseitigte wieder jenen Auftritt.[2]) Diese diente zuerst am 20. Februar 1778 als Grundlage und wurde fortan beibehalten. Die Besetzung war zuerst folgende: Brockmann machte den Hamlet, Dor. Ackermann die Ophelia, Reineke und Frau den König und die Königin, Klos den Oldenholm (Polonius), Lambrecht den Gustav (Horatio), Schröder den Geist. Seit dem 21. November übernahm Schröder außerdem den ersten Todtengräber, ein Umstand, der besonders dazu beitrug, daß der Auftritt gefiel. Auch die übrigen Schauspieler trugen zu einem glücklichen Erfolge bei, die letzte Aufführung in demselben Jahre war die vom 9. Dezember: die dreizehnte.[3]) — Im nächsten Jahre behauptete das Stück seine Anziehungskraft; von Ostern 1777 bis Ostern 1778 wurde es fünfzehnmal gegeben, und oft fürstlichen Besuchern zu Ehren bezw. auf deren Wunsch. So am 23. September 1777 auf Begehren des Bischofs,[4]) am 2. Oktober für den Prinzen Karl von Hessen und seine Gemahlin.[5]) — Wie oft Hamlet von Ostern 1778 bis Ostern

---

druck. Das auf der Hamburger Stadtbibliothek befindliche Buch war das vom Einhelfer benutzte. — König Lear, 1779. Im Hamb. Theater, IV. — Außerdem sind gedruckt Heinrich IV., nach Shakespeare, von Schröder. Wien 1782. Maß für Maß, Schwerin und Wismar. 1790. In der von Schröder herausgegebenen Samml. von Schausp. fürs Hamb. Th.

[1]) Schütze, a. a. O. 453.

[2]) Die Kunstrichter waren für die Weglassung. Im Theaterkalender v. 1778 heißt es: Warum ist aber die Todtengräber-Scene beibehalten; sie, die selbst Garrick wegstrich, und die nur erst nach seinem Abgange, vermuthlich der Neuheit wegen, wiederauf die engl. Bühne gebracht wird? Eine solche Scene unter Anfängerhänden muß doppelt verlieren, und wo ist die deutsche Truppe, die nach Besetzung der Hauptrollen noch so viel gute Schauspieler, als zum guten Erfolg dieser Episode nöthig sind, übrig behielt? — Nach einem Bericht im Deutschen Museum (1777. I, 55) geschah diese Auslassung in England wegen der Länge des Stückes; und da Garrick diesen verkürzten Hamlet spielte, so drängte sich alles nach Covent-Garden, wo man den ganzen gab.

[3]) Im November war eine Aufforderung zum Abonnement für den Winter veröffentlicht worden, es zeigte sich aber keine genügende Theilnahme. Am 13. Dez. wurde die Bühne geschlossen, und die Gesellschaft begab sich nach Hannover, um erst am 2. April 1777 wieder in Hamburg zu beginnen.

[4]) Koadjutors des Bisthums Lübeck, späteren Herzogs von Oldenburg.

[5]) Schröder's Briefe an Gotter, herausg. von Litzmann, 1887: Die Einnahme

1779 gegeben wurde, können wir nicht feststellen;[1]) Meyer erwähnt fünf Vorstellungen; jedenfalls wurde von jetzt an diese Zahl nur einmal, im Theaterjahre 1784—1785, überschritten. Die Besetzung mußte schon mit Ostern 1777 geändert werden; damals verließen Reineke[2]) und Frau, zwei sehr verdiente Mitglieder, die Ackermann'sche Gesellschaft;[3]) 1778 ging Brockmann fort;[4]) endlich schloß in diesem Jahre Dor. Ackermann ihre künstlerische Laufbahn.[5]) Die Ophelia wurde nach ihrem Abgange von Schröder's Gattin übernommen, die sich als glückliche Nachbildnerin ihres großen Vorbildes zeigte.[6]) Den Hamlet nach Brockmann zu spielen, scheuten sich Lambrecht und Zimdar:[7]) so entschloß sich Schröder die Bahn zu ebnen und den ersten Sturm des Vorurtheils auf sich zu nehmen. Er erschien am 23. Oktober 1778 selbst als Hamlet, fand großen Beifall und mußte feierlich angeloben, ihn das nächste Mal wieder zu spielen; dann, so ließ man sich aus dem Parterre vernehmen, wolle man auch seine Nachfolger gerne sehen. Da aber Lambrecht und Zimdar, neben denen Schröder den Laertes spielte, die Zuschauer nicht zu fesseln wußten, so kehrte er zu der Rolle zurück.[8]) Von Ostern 1779 an sind wir durch die Theaterzettel über die Besetzung genau unterrichtet; die wichtigsten Rollen waren bis 1798 folgendermaßen vertheilt: Neben Schröder —

---

an diesem Tage betrug ℳ 1000. „Das Stück sollte eigentlich schon am Mittwoch gegeben werden; spät gestern Abend erfuhr ich, daß er erst Donnerstag käme, gab also ... Es war sehr ledig, weil jedermann lief, den Prinzen um 5 Uhr in Altona ankommen zu sehen und 21 Kanonen losbrennen zu hören."

[1]) Dem II. Bd. des Hamb. Theaters, 1777, ist ein Verzeichniß der von Ostern 1776 bis Ostern 1777 gegebenen Vorstellungen angehängt, dem III. derjenigen von Ostern 1777 bis Ostern 1778; im IV. Bd. fehlt ein solcher Nachweis — wenigstens in dem von mir benutzten Buche des Herrn Dr. Joh. Walther — und die vollständigen Theaterzettel sind auf der Stadtbibliothek erst von Ostern 1779 an vorhanden.

[2]) Meyer, a. a. O. 293.

[3]) Ackermann war 1771 gestorben; seine Wittwe führte das Unternehmen bis 1780 weiter, doch hatte Schröder die eigentliche Leitung.

[4]) Nach Wien. Zum letzten Male trat er am 2. März 1778 als Essex in der Gunst der Fürsten auf.

[5]) Am 19. Juni 1778 mit Julie in der Oper Romeo und Julie von Gotter und Benda. Sie verheirathete sich mit Dr. Unzer d. J. in Altona; vgl. über sie Meyer, a. a. O. I, 305. — Charlotte A. war schon, noch nicht 18 Jahre alt, am 9. Mai 1775 gestorben.

[6]) Schütze, a. a. O. 472. [7]) Meyer, I. 307.

[8]) Während bei Schröder's Spiel die Einnahme an den beiden Tagen ℳ 626 und ℳ 821 betrug, sank sie an den drei Tagen, wo Lamprecht und Zimdar die Titelrolle gaben, auf ℳ 371, ℳ 322 und ℳ 254. — Meyer I, 308.

Hamlet — und seiner Gattin — Ophelia — finden wir zuerst am 2. August 1779 Klos als König, die Stark als Königin, Lambrecht als Laertes und zum ersten Male Fleck als Oldenholm. Am 4. Juli 1780 gab den Hamlet Borchers, am 25. Januar 1781 noch einmal Schröder;[1]) zweimal — Ende 1782 — Fleck; einmal Unzelmann, dessen Laertes Fleck dafür übernahm. Von diesen dreien war der letztgenannte derjenige, der mit am meisten Einsicht und Wahrheit spielte;[2]) auch über seinen Laertes ist ein Berichterstatter des Lobes voll.[3]) Am 18. März 1784 gab Schröder den Hamlet als Gast;[4]) in demselben Jahre zweimal Lange, dreimal Klingmann,[5]) bis am 4. März 1785 sich nach fast zehnjähriger Abwesenheit Brockmann einmal in der von ihm geschaffenen Rolle zeigte. Im Herbste desselben Jahres gab Iffland den Hamlet — zu seinem Benefiz — als letzte Gastrolle,[6]) endlich im Dezember Lambrecht.

---

[1]) 1780 gab Frau Ackermann die Führung der Bühne auf — über ihre und Schröder's Gründe vgl. Meyer I, 319 — die nun zunächst einer „Aktionisten-Gesellschaft" überlassen wurde; doch blieb Schröder noch ein Jahr lang im Verbande derselben. Nahezu ein halbes Jahr aber verwandte er auf eine Kunstreise, die ihn bis Paris führte; und im März 1781 ging er nach Wien, dessen Bühne er von nun an angehörte; Februar 1782 und Februar 1784 kam er besuchsweise nach Hamburg. Anfang 1785 verließ er Wien und kehrte — mit Brockmann als Gast — nach Hamburg zurück, dessen Bühne er sich rüstete wieder zu übernehmen. Doch geschah dies erst Ostern 1786; bis dahin versuchte er sich mit einer neu vereinigten Gesellschaft in Altona, Lübeck und Hannover. Seit Ostern 1787 spielte er auch in regelmäßigen Zeiträumen in Altona.

[2]) Schütze, 517. Einnahme ℳ 827.

[3]) Berl. Litteratur- und Theater-Zeitung, 1783. I, 50.

[4]) Noch nie war das Haus so voll gewesen wie an diesem Abend; viele mußten wieder weggehen. Auf dem Theater, nicht bloß zwischen, sondern vor den Kulissen — den Flügeln der Bühne, wie Meyer sagt — standen mehr als 100 Zuschauer, bis vorhin auf den Bühnenmittelgrund. Es war, als ob Schröder allein spiele. Auch spielte er beinahe allein. Denn diese Hamletvorstellung war eine der unvollkommensten und geräuschvollsten, und das bunte Gemisch der haranguierenden alten Dänen und der figurierenden neuen Hamburger auf der Bühne gab einen grotesken Anblick, der die Täuschung aufhob. Ein ehrlicher Bürgersmann, hart an der Kulisse stehend, ward bei dem Rufe: Lichter! und dem Aufsprunge des Königs so betroffen, daß er ängstlich vorn aufs Theater sprang, und seinen Hut abzog und in der Hand behielt, bis König und Gefolge vorüber waren. Nach Schütze, 530. — Seit dem 9. April 1786 — wo Schröder's zweite Bühnenleitung begann — befindet sich auf den Zetteln der stehende Vermerk: Der Ordnung wegen kann Niemand, weder bei den Proben, noch unter der Vorstellung, aufs Theater gelassen werden. Diese Beschränkung war früher nur zuweilen angekündigt worden, z. B. bei Macbeth.

[5]) Schütze, 540.

[6]) Von Dreyer, welcher April 1781 bis Ende März 1883 an der Spitze des

Von 1786 an, wo Schröder die Bühne wieder übernahm, spielte ihn Klingmann,[1]) bis er März 1791 nach Wien ging; dazwischen einmal Czechtitzky als Gast.[2]) Auf Klingmann folgte, zuerst am 15. August 1793, Beschort, fast bis zum Ende der Theaterleitung Schröder's; dreimal im Jahre 1797 machte ihn wieder Klingmann. Den König gab von 1797 bis Ende 1785 Klos, dann Löhrs; die Königin Frau Stark, seit März 1784 die Seyler[3]) — dazwischen einmal 1785 die Michaelis — dann wieder die Stark bis 1797, wo sie von der Fiala abgelöst wurde. Ophelia wurde von Frau Schröder gespielt, bis sie im März 1781 nach Wien ging; dann von Frau Borchers, seit März 1783 von Frau Eule, je einmal von Frl. Brandes — September 1785 — und Frl. Hanke — Dezember 1785 — endlich seit Schröder's Rückkunft wieder von seiner Gattin, zuletzt 24. Juli 1797. Den Oldenholm (Polonius) gab seit 1779 Fleck, seit Oktober 1782 Stegmann, von März 1784 bis August 1793 Eule; dazwischen 1785 zweimal Michaelis; seit August 1793 Stegmann bis zu Ende. Schröder spielte vom 22. Juni 1787 an wieder den Geist, den seit 15. August 1793 Langerhans übernahm.

Unternehmens stand, ist das Geschäftsbuch erhalten. Die Einnahme vom 18. März 1784 — Schröder als Hamlet — ist kurz angegeben mit ℳ 1507. Die vier in demselben Jahre noch folgenden Vorstellungen brachten zusammen nur ℳ 1564. Am 4. März 1785 — Brockmann als Hamlet — ist so gebucht:

1. Rang . . .	63	Stück	ℳ	126
2. „ . . .	103	„	„	254.8
Parter. . . .	334	„	„	334
Galleri . . .	279	„	„	139.8
			ℳ	754

und am 20. Sept. 1785 — Iffland als Hamlet:

1. Rang . . .	43	Stück	ℳ	86
2. „ . . .	31	„	„	46.8
Parter	221	„	„	221
Galleri	149	„	„	74.8
			ℳ	428

Wir fügen zum Vergleich noch einige Daten hinzu. Als 1782 am 23. Sept. die Räuber zum ersten Mal gegeben wurden, kamen ℳ 641 ein; das zweite Mal ℳ 530.4; das dritte ℳ 208.8; das vierte Mal ℳ 186.8. Dagegen brachte am 26. Nov. 1783 Claus Storzenbecher von d'Arien ℳ 1207.8 und das zweite Mal ℳ 835; dann fielen die Einnahmen schnell.

[1]) Von Meyer beurtheilt, II. 53. [2]) Ebds. 27.

[3]) Die frühere, aus der Dramaturgie bekannte Frau Hensel, welche Devrient neben Eckhof stellt und die erste Schauspielerin ihrer Zeit nennt. II, 151. Sie betrat am 13. Juli 1787 zum letzten Mal die Hamburger Bühne und starb 1790 in Schleswig.

Von den genannten Darstellern sind es außer Fleck[1]), dessen Charakteristik außer unserer Absicht liegt, besonders Brockmann und Schröder, die von den Zeitgenossen gerühmt werden und auch uns zum Verweilen veranlassen. Brockmann setzte, wie Schütze sagt,[2]) seinem Ruhme im tragischen Rollenspiel durch seine Hamletdarstellung die Krone auf; er fügt hinzu, daß er ihn weit gemäßigter, besonnener und folglich richtiger gab, als zehn Jahre später. Auch waren Hamlet und Brockmann in Hamburg an der Tagesordnung des Gespräches und Gesanges,[3]) beschäftigten die zeichnenden Künste und standen in getriebenem Bildwerk, in Kupferstichen und Münzen vor den Schauläden[4]). Wie sehr sich aber Schröder neben ihm auszeichnete, geht aus einer Aeußerung Reimarus d. J. hervor, der endlich dem allgemeinen Zuge zum Besuche der Vorstellung nicht widerstehn konnte. „Das ist recht gut," sagte er, „das darf Euch gefallen. Aber was sprecht Ihr immer allein von Brockmann? Auf den Geist seht! den Geist bewundert! der kann mehr, als die andern zusammen!" Der Geist war die letzte Rolle, welche Meyer, dem wir hier folgen,[5]) von Eckhof sah; dieser, so berichtet er, „sprach sie nicht schlechter als Schröder. Aber sich so geistermäßig zu benehmen, war ihm nicht gegeben. Das vermochte nur ein Mann hoher Gestalt, ein ausgebildeter Tänzer, der alle Tanzmanieren ablegte und den fehlerfreien Anstand ungezwungener Bewegungen beibehielt."[6])

---

[1]) Der in Hamburg seinen Ruf begründete und 1783 zur Döbbelin'schen Gesellschaft nach Berlin ging.

[2]) A. a. O. 452.

[3]) Meyer I, 291.

[4]) Als Brockmann 1787 nach Berlin ging, wurde sein Auftreten als Hamlet ein Aufsehen erregendes Ereigniß in der Geschichte der Berliner Bühne, und erneuerte sich der Beifall, den er in Hamburg davongetragen. In acht Tagen gab er den Hamlet 7mal. Als er mit der zwölften Darstellung des Hamlet Abschied nahm, riefen die Zuschauer ihn heraus — das erste Mal, daß dies geschah. Ferner gab Schink aus diesem Anlaß eine Schrift heraus: „Ueber Br.'s Hamlet. Berlin, 1778. Ein Commentar über die Rolle des Hamlet." Endlich enthielt der Berl. Genealogische Taschenkalender auf 1779 von der Hand Chodowiecki's 12 Darstellungen aus Hamlet, und Abramson verfertigte eine silberne Denkmünze, die auf der einen Seite die Worte trug: Brocmannus actor utriusque scenae; auf der andern stand: Peragit tranquilla potestas quod violenta nequit — Worte übrigens, gegen deren Geltung wir Bedenken erheben möchten.

[5]) I, 291.

[6]) „Wäre er im Ernsthaften ebenso ausgezeichnet, wie im Komischen, so *möchte ihm der* Teufel nachspielen." Diese Aeußerung war der erste Sporn für

Als Brockmann Hamburg verließ, übernahm Schröder die Titel-
lle. In der Berl. Litt.- und Th.-Z. wird die Hamburger Aufführung
m 23. Oktober erwähnt und ein Bericht über Schröder's Spiel
rsprochen. Dieser ist nicht erschienen; dafür haben wir aber
ıen über die Hamlet-Aufführungen vom Januar 1779 in Berlin,[1])
r ihn vollständig ersetzt. Schröder war nämlich auf Döbbelin's
nladung nach Berlin gereist[2]) und gab daselbst den Hamlet
chsmal mit dem größten Beifalle. Seine Darstellung wich gar
hr von derjenigen Brockmann's ab und war nach dem einstimmigen
·theil aller Kunstverständigen völlig im Sinne des Dichters. Brock-
ınn, so heißt es in dem angeführten Berichte, irre geführt durch
chtenberg's Briefe,[3]) hingerissen durch die Lebhaftigkeit seines
ıistes, angereizt durch die Begier, ein ganzes Auditorium zu
ıppieren, zu fesseln, stellte den Hamlet zuweilen in ein ganz
sches Licht; Schröder hingegen, immer prüfend, sich nie durch
ırurtheil und Autoritäten blenden lassend, nicht achtend auf das
ıschrei der Menge, setzte den Hamlet in sein gehöriges Licht,
lem er mit seinem gewohnten Scharfsinn den Charakter völlig
gründet hatte. Daher kam es denn, daß er weder zu kühn über
ͻ selbigem von Shakespeare gezogenen Grenzlinien hinausschwebte,
ch zu schüchtern sich nicht bis an selbige hingetraut hätte; daher
m es, daß er mit einem Manne, der über diesen Charakter gewiß
ͻ genauesten und gründlichsten Untersuchungen angestellt hat,
m Verfasser der Abhandlung „Ueber Brockmann's Hamlet,“[4])
ıige wenige Stellen ausgenommen, völlig zusammentraf. Und nun
cht der Berichterstatter dieses im Einzelnen zu begründen.[5])

Er erwähnt z. B. die Stelle: „Scheint? Nein, es ist ...“ — I, 8 in der Be-
eitung — Hier war bei Brockmann der klagende, elegische Ton vorherrschend,
n ward nicht das Mindeste von Bitterkeit gewahr. Bei Schröder fiel der Ton
Schwermuth gar merklich in den des Unwillens, den er zwar zu verstecken

ıröder, sich der eingehenden Beschäftigung mit ernsten Rollen hinzugeben, nach-
ı er neben seiner Thätigkeit als Balletmeister und Tänzer bis 1771 in dem
ırend der Geltung des französischen Lustspiels nicht unbedeutenden Fache der
lienten sich ausgezeichnet hatte. Zum letzten Male tanzte er am 2. März 1778.

[1]) In derselben Zeitung, 1778. IV, 753.

[2]) Vom 19. Dezember an durfte in Hamburg nicht gespielt werden, und von
le Dezember bis über Ende Januar wurde das Theater wenig besucht.

[3]) Im Deutschen Museum, 1776. I und II. Garrick als Hamlet.

[4]) S. S. 10, Anm. 5.

[5]) Indem wir uns dessen Gedankengange anschließen, heben wir doch nur
Wichtigste, und dies möglichst mit demselben Ausdrucke hervor.

bemüht war, den er jedoch gegen Ende bei den Worten: „Diese Dinge scheinen" mit Stärke — dennoch aber mit einem gewissen Ansichhalten — hervorbrachte. In dem dann folgenden Selbstgespräch, welches Brockmann bloß mit Wehmuth vortrug, machte Schröder alle die verschiedenen Affekte, die in seiner Brust kämpften, durch die mannigfaltigen Abänderungen seines Tones ersichtlich. Lediglich die Worte: „O daß dies feste — allzufeste Fleisch . . ." brachte er mit der tiefsten Rührung hervor, die aber gleich darauf — „O Gott! O Gott! wie ekelhaft . . ." — durch Widerwillen verdrängt ward. Der Berichterstatter schildert dann das stumme Spiel Schröder's bei der Erscheinung des Geistes . . . Der anfängliche Schrecken verlor sich aus seiner Seele, das Beben der Glieder hörte auf und er folgte ihm mit frohem Muthe; eine plötzliche Anwandlung von Furcht erstickte er als zu kleinmüthig und seiner unwerth: voller Begier nach den Dingen, die er schon zum Theil ahnte; während der Erzählung sah man wechselsweise Mitleiden, Rachgier und den lebhaftesten Schmerz in seinem Innern arbeiten. (Brockmann's Spiel in diesem Auftritt hat Schink, der beim Lesen desselben stets erschüttert ward, ganz kalt gelassen; sein Ton war immer nur der des Bebens und Zagens; sein Schwert vor sich gestreckt, schwankte er mit zitterndem Schritt hinter der Erscheinung her.) — Die Anreden an den Geist in dem Auftritt mit Gustav und Bernfield — II, 9 in der Bearbeitung — sind bei Schröder ein Gemisch von Erstaunen über seine Allgegenwart und von Bedauern, daß er so umhergetrieben wird. Und so paßt auch vollkommen sein letzter Zuruf: „Gieb dich zur Ruhe, unglücklicher Geist", den er mit der größten Rührung des Herzens hervorbrachte. Brockmann sagte all diese Reden bis auf die letzte in dem Tone schäkernder Laune (!) — Im folgenden Aufzuge — III. in der Bearbeitung — spielte Schröder den Gecken gerade so, wie Schink es fordert, und wie es auch Shakespeare's klarer, dürrer Sinn giebt; er bleibt immer unter der Vermummung des Narren noch Hamlet, artet nie zum bloßen Lustigmacher aus, läßt gar oft die Larve fallen, die er bloß aus Politik vorgenommen, verräth sodann die Wunden seines Herzens und wodurch er sie empfangen, welches er zwar gleich wieder zu bemänteln beflissen. Die Mischung von Schwermuth und Lustigkeit macht — nach Schink — einzig und allein das Närrische von Hamlet aus. — Daß dem Berichterstatter hierbei als Gegensatz Brockmann vorschwebte, geht aus seinen Worten über den Auftritt mit Ophelia hervor. Hier suchte Schröder auf das Herz zu wirken, Brockmann arbeitete für die Lachmuskeln, indem er noch immer den Gecken fortzuspielen für gut fand, da er doch den freundschaftlichen Warner machen wollen, der bisweilen, wenn ihn sein Unmuth anwandelt, ins Ironische und Bittere fällt. Durch die Erfahrung, die er an seiner Mutter von der Gebrechlichkeit der weiblichen Natur gemacht hat, ist Hamlet das ganze Geschlecht verhaßt, seine Liebe zu Ophelia erstickt worden; noch glimmt aber ein starker Ueberrest Zuneigung in seiner Brust für sie; dieser bewegt ihn, aus Besorgniß der Schicksale, die sie noch in der Welt betreffen könnten, ihr zur Errettung aus derselben zu rathen . . . Schröder's Ton in den Worten: „Geh in ein Nonnenkloster", den er auf's mannigfachste abzuändern wußte, war kein bittrer und ins Komische fallender, sondern immer der Ton des freundlichen Zuredens, der aber, je mehr er wiederholt ward, je mehr Wärme und Seelandrängendes bekam. — Auch in dem Auftritt mit der Königin, brachte Schröder's Darstellung große Wirkung hervor. Bei den Worten: „Ein zusammengeflickter Lumpenkönig!" schlug er mit Heftigkeit auf das Bildniß des Oheims, so daß es zertrümmerte; er verfolgte mit den Augen die auf der Erde rollenden Stücke; bei

Brockmann war das Abdrehen des Gesichtes von der Mutter nicht gerechtfertigt. Bei dem unvermutheten Auftreten des Geistes wird Hamlet von Entsetzen ergriffen. Wenn er fragt: „Wie steht es um euch, Mutter?“ so sah sich Brockmann nach dieser um; Schröder dagegen blickte unverwandt die Erscheinung an, indem er mit schwankender Hand seine Mutter hielt. So mußte er sich auch nehmen, sagt der Beurtheiler, wenn er nicht Repräsentant, wenn er wirklich Hamlet sein wollte. Wie konnte dieser nur einen Blick von dem ihm so theuren Gegenstande weg und auf den wenden, der ihm jetzt so widrig sein mußte. — An andern Stellen, die unser Gewährsmann hervorhebt, und die Brockmann gut machte, kam ihm Schröder völlig gleich.

Wir sehen, daß die Auffassung der beiden Darsteller eine sehr verschiedene war, und zweifeln nicht, auf wessen Seite wir uns stellen sollen. Wenn Brockmann dennoch so ungetheilten Beifall erntete, so erklärt sich daraus, daß bei einer neuen Erscheinung, wie Hamlet, von so bestechendem Reichthum, das Urtheil zuerst geblendet wird; und bei Brockmann im Besondern täuschten seine glänzenden Eigenschaften über die Mängel seiner Darstellung.[1]) Devrient sucht gewiß mit Recht die Ursache jener Verschiedenheit darin, daß Brockmann sich an die überaus günstigen Wirkungen hielt, welche die Schröder'sche Bearbeitung darbot; in dieser handelt es sich nur um „ein vorübergehendes schreckliches Ereigniß in Hamlet's Leben,[2]) und der Schauspieler konnte mit seinem liebenswürdigen Naturell, seinem raschen Feuer, seiner eindrucksfähigen Beweglichkeit in wechselnden Stimmungen schon der Aufgabe ganz entsprechen.“ Schröder aber hatte sich durch eingehende Beschäftigung in den Dichter selber eingelebt; er wußte, daß es sich um die Erfüllung von Hamlet's Schicksal überhaupt handelt,[3]) und daß die Schwermuth, die Bitterkeit bei der Darstellung ausgedrückt werden mußten.

Wenn schon die Kenntniß des Dichters Schröder befähigte, sich ganz als Darsteller in die Gestalten desselben zu versenken, so trug noch in höherem Grade seine ursprüngliche Anlage dazu bei. Brockmann besaß hervorragende Eigenschaften, und das Lob eines guten Schauspielers verdiente er; er verliert aber im Vergleich mit seinem großen Zeitgenossen. Meyer[4]) hat bestimmte Rollen im Auge; er trifft aber überhaupt das Richtige, wenn er sagt: „Die innere Gluth,

---

[1]) Devrient, II, 363 ff.

[2]) Hamlet und Laertes gehn nicht unter. Vgl. III.

[3]) Devrient, a. a. O. Hamlet geht an dem Gegensatze zu Grunde, welcher in seinen idealen Forderungen an die Welt und sich selbst, zu der Unvollkommenheit der Wirklichkeit liegt.

[4]) A. a. O. I, 260.

die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrschaft über sie aufzuopfern, der Fleck den Zügel schießen ließ, ohne die Gleise zu verlieren — blieb Brockmann versagt. Er spielte den Heftigen, er erinnerte an ihn; er war es nicht. Sein Feuer blieb rednerisch.“ Diese mehr äußerliche Auffassung der darzustellenden Personen fiel ja auch unserem Berichterstatter an seinem Hamlet auf. Schröder dagegen[1]) „hat keine Rolle mit größerer Wahrheit dargestellt; seine Stimmung im Leben, herzliches Gefühl, Hang zur Schwermuth, mit schneidendem Witz und genialischer Laune abwechselnd, machte ihn zum Geistesverwandten Hamlet's; er würde ihn errathen haben, wenn er ihn auch nicht ergründet.“ — Uebrigens wird bezeugt, daß Brockmann, nachdem er Schink gelesen, Schröder gesehen, von ihnen zu lernen suchte.[2])

König Lear, das fünfte Stück in der Reihenfolge, über das wir nunmehr berichten, wurde zuerst am 17. Juli 1778 aufgeführt. An der Bearbeitung hatte Unzer Antheil, wie erst vor Kurzem bekannt geworden ist.[3]) Nach dem Zettel war die Besetzung am 20. Mai 1779 und vermuthlich auch vorher — jedenfalls aber spielte zuerst Christ den Edgar — diese: Lear: Schröder; Goneril: Fr. Hanke; Regan: Fr. Stegmann; Cordelia: Schröder's Gattin; Herz. v. Albanien: Lampe; Herz. v. Cornwall: Stegmann; Kent: Hanke; Gloster: Fleck;[4]) Edgar: Schütz; Edmund: Lambrecht; Hofnarr: Zimdar. „Die Musik zu diesem Trauerspiele ist von Herrn Stegmann.“ Zur Zurechtweisung der Zuschauer fügte Schröder noch eine kurze Inhaltsangabe hinzu. Ueber Schröder's Darstellung spricht sich Schütze begeistert aus. Unter den übrigen spielenden Personen hebt er Christ als Edgar hervor; im Ganzen mußte der Darsteller des Lear für manchen Fehlzug der andern Ersatz geben.[5]) Dank ihm erhielt das Stück bei einer sechsmaligen Wiederholung ungemeinen Beifall. Zu seinem Benefize — ein gehässiges, die Kunst erniedrigendes Wort, schreibt Schütze — am 30. Oktober wählte er ebenfalls den Lear,

---

[1]) Ebds. 308.

[2]) Ueber Schröder's Gattin als Ophelia spricht sich Schink in Veranlassung der Vorstellung vom 15. Okt. 1789 in den dramaturg. Monaten I. 1790 aus.

[3]) Litzmann: Schröder und Gotter. S. 132.

[4]) Dies ist Fleck's erstes Auftreten in Hamburg. S. darüber Berl. Litt.- und Theater-Zeitung, 1779. II.

[5]) A. a. O. 470. — Dagegen heißt es in den Adreß-Comptoir-Nachrichten von 1778 im 57. Stück: Auch haben die Mitglieder so das Ihrige gethan, daß es nicht genug, wenn man nur sagen wollte, niemand habe seine Rolle verdorben.

s Beste, was er zu geben hatte, wie Meyer sagt.[1]) Im Theater-
ır Ostern 1779 bis Ostern 1780 wurde das Stück viermal ge-
ben; Ostern 1780 bis Ostern 1781 dreimal mit der Aenderung,
ß Fr. Borchers die Goneril, Borchers den Gloster, Fleck den
.gar machte; zwischen dem 14. Dezember 1780 und 28. April 1786
erhaupt nicht. Mit der Neuübernahme der Leitung durch Schröder
ıt eine wesentlich andere Besetzung ein. Die Titelrolle wurde
mer nur von Schröder gespielt, zuletzt am 24. Januar 1798. Am
. April 1786 gab Fr. Seyler die Goneril; Fr. Eule die Regan;
hröder's Gattin: Cordelia; Zuccarini: Kent; Langerhans: Gloster;
ingmann: Edgar; Kunst: Edmund; Michaud den Narren; und diese
ertheilung blieb im Ganzen bis Ende 1790. 1787 und 1788, zu-
mmen dreimal, wurde die Goneril von Frl. Pauly; 1789 und 1790
sammen viermal, von Fr. Gensicke gespielt. — Seit 21. November
91 übernahm Fr. Schröder die Goneril, Fr. Langerhans die Cor-
lia; Fr. Eule: Regan, blieb; Beschort machte den Edgar, Werdy
n Edmund. Diese Besetzung wurde beibehalten, nur daß von
tober 1784 an die Goneril — viermal — von Fr. Reinhard ge-
ben wurde. In den beiden letzten Vorstellungen am 4. und 24. Ja-
ar 1798 übernimmt Fr. Schröder wieder die Rolle, Herzfeld macht
ı Edgar und Kupfer den Edmund. — Ueber Schröder's Spiel
ßt es a. a. O. bei Schütze: Mit seinem Lear gab er dem Publikum
vollste Ueberzeugung seines großen Berufs zum tragischen
ıauspieler.[2]) Lear ist seine erste, und wir möchten sagen, un-
hahmlichste tragische Rolle. Bau des Körpers, Sprachton, so
r er Beides gleich in andern Rollen zu ändern und zu modu-
en weiß, kommt ihm hier zu Statten, um in der meisterhaften,
zergreifenden Darstellung seines unglücklichen Königs die Täu-
ung aufs höchste zu befördern. Auch Meyer[3]) hält es für un-
glich, daß Schröder in dieser Rolle erreicht werden könne, „wenn
der Natur nicht beliebt, den nämlichen Menschen mit allen seinen
enthümlichkeiten noch einmal hervorzubringen, und dem Schicksal,
ı die nämliche Bildung zu geben." Er nennt aber noch einen

---

[1]) Die Einnahme betrug ℳ 555! Unzer hatte eine Rede in Versen dazu
acht, die keine Satire sein sollte und in vollem Ernst von Großmuth und
ıunterung des Publikums, von ewiger Verpflichtung des Künstlers sprach!
er, I, 309.

[2]) Am 2. März desselben Jahres war er noch im Ballet aufgetreten; zum
ten Mal. Das Ballet wurde damit überhaupt von ihm aufgegeben.

[3]) A. a. O. 306.

aus seiner Schule, der es verdiene, neben ihm genannt zu werden: Reineke. Dessen „Bild des ehrwürdigen, mitleidswerthen, schönen Greises und Vaters, den der Undank seiner Kinder anfangs empört und zuletzt in die Grube bringt, war tadellos. Einige stolze Ueberreste des Königthums und Heldenalters, feinere Züge des Wahnsinns und der Kränklichkeit, inniges Behagen an dem jugendlichen Narren, vielleicht wenigen bemerklich, blieben das Eigenthum des höheren Meisters. Reineke ließ den Zuschauer nie dazu kommen, etwas an ihm zu vermissen; Schröder offenbarte ihm bei jeder Wiederholung neue Geheimnisse der Seele.“ [1])

Bei den übrigen Stücken genüge eine gedrängte Zusammenstellung.[2]) Othello kam zuerst am 26. November 1776 auf die Bühne; Brockmann gab die Titelrolle, Dor. Ackermann die Desdemona, Schröder den Iago.[3]) Sie spielten meisterhaft, aber der Erfolg entsprach den Erwartungen Schröder's nicht. Der Inhalt war für die Zuhörer, besonders den weiblichen Theil derselben, zu grauenhaft. Da infolge dessen das nächste Mal das Haus nicht sehr voll war, kündigte er für die dritte Vorstellung, 4. Dezember, Veränderungen an, deren wichtigste jedenfalls die war, daß Othello wie Desdemona am Leben blieben! Dennoch hielt sich das Stück nicht; es wurde bis Ostern 1777 im Ganzen sechsmal gegeben und dann nicht wieder.

Ueber die Vorgeschichte des Kaufmanns von Venedig erfahren wir etwas aus Schröder's Briefen an Gotter,[4]) dem er seine Bearbeitung zur Begutachtung schickte; statt der drei Monate bei Shakespeare spielte das Stück bei ihm drei Tage. Nach seinem Plane sollte „Antonio der Flucht seines Kassierers wegen so zerstreut sein, daß er an Shylock nicht denkt; denn hätte er an ihn gedacht, so hätten so viele Freunde, als Antonio hat, ihm gewiß geholfen.“ Am 7. November 1777 fand die erste Aufführung statt. Ueber Schröder als Shylock sehe man Schütze[5]) und Meyer.[6]) Dor.

---

[1]) Wir können nicht genauer hierauf eingehn. Berichte finden sich in Schink's Dramaturg. Mon. I, II, IV; eine übersichtliche Schilderung, die besonders diese Rolle berücksichtigt, in den Zeitgenossen III. Leipzig, 1818.

[2]) Auch fließen die Quellen hier nicht so reichlich.

[3]) Schütze, 454. Meyer, I, 291. Der letztere hält für den eigentlichen Anstoß den Umstand, daß Othello ein Mohr sei; das freie Spiel der Züge gehe verloren.

[4]) Vom 9. Mai 1777.

[5]) A. a. O. 461.

[6]) A. a. O. 297.

Ackermann machte die Portia, Schröder's Gattin die Nerissa.[1]) Das Stück hielt sich auf der Bühne;[2]) bis Ostern 1778 wurde es sechsmal aufgeführt; ein Jahr lang fehlen die Nachrichten; die erste Aufführung, von der wir seitdem wissen, war am 19. Februar 1781. Den Antonio machte Fleck; Bassanio: Zuccarini; Shylock: Schröder; die Portia: Fr. Schröder; Nerissa: Fr. Stegemann; ebenso am 22. Februar und am 8. März. Mit Schröder's Weggang verschwand das Stück, mit ihm kehrte es wieder; seit 20. Juni 1786 bis zuletzt, 13. Januar 1795, wurde es zwölfmal gegeben. In den Hauptrollen blieb die Besetzung dieselbe; an Fleck's Stelle trat Löhrs, und am 13. Januar 1795 machte Fr. Reinhard die Portia.

Maß für Maß. An der Bearbeitung war Bock mit betheiligt. Die erste Aufführung fand am 15. Dezember 1777 statt, am 16. und 18. ward es wiederholt und dann bis Ostern noch einmal gegeben. Schröder machte den Herzog, Dor. Ackermann die Isabella[3]) und Fr. Schröder die Marianne. In einem Briefe vom 15. Dezember sagt Schröder: Volles Haus, konnten aber nicht recht klug daraus werden. Am 16.: War nicht sehr voll, verstandens aber besser. Am 18.: Habens ganz verstanden und sich erstaunend gefreut.[4]) Brömel's „Gerechtigkeit und Rachè“[5]) scheint Schröder's Stück Abbruch gethan zu haben; es findet sich erst wieder seit 1786 auf den Zetteln; zuerst am 16. März 1789 und dann noch fünfmal, zuletzt am 23. September 1791. Schröder giebt den Herzog, Zuccarini den Angelo; Klingmann (das lezte Mal Schwartz): Claudio; Reineke d. j.: Lucio; Eule: Ellbogen; Fr. Schröder: Isabella; Fr. Eule: Marianne.

Richard der Zweite, zuerst am 17. November 1778 aufgeführt, wiederholt am 20., wird von Schütze gar nicht erwähnt. Schröder machte den Richard, seine Gattin die Königin. Das Publikum ließ ihnen Gerechtigkeit widerfahren, aber das Stück beliebte ihm nicht.[6]) Wir werden wohl annehmen dürfen, daß die

---

[1]) Vgl. Genée, a. a. O. 249. Vincke, Sh.-J. XI, 15.

[2]) Nachdem es am 10. und 11. November wieder gegeben war, schreibt Schröder an Gotter: Die Einnahme des Freitags war ℳ 500, Montag ℳ 650, Dienstag ℳ 312; die Unkosten wären also bezahlt.

[3]) Vincke, Sh.-J. XI, 15.

[4]) An Gotter. Die Einnahme am letzten Tage war ℳ 900.

[5]) Wie in der Litt.- u. Theater-Zeitung vom 20. Nov. 1784 erzählt wird, fand das Stück — 20. Sept. 1784 zuerst aufgeführt — allgemeinen Beifall in Hamburg. — Vgl. Schütze, 541.

[6]) Meyer, I, 309.

englische Geschichte dieses Zeitraums ihm zu fern lag — wie bei Heinrich IV.; das Stück erschien auf der Hamburger Bühne nicht wieder. Eine sonderbare Freiheit nahm man sich mit dem Dichter, indem man der Königin Reden in den Mund legte, die der Constanze in König Johann entlehnt sind, z. B. die: Kummer ist stolz und macht seinen Besitzer stolz u. s. w.[1]) Devrient erzählt, daß Schröder die erste Hälfte der Hauptrolle unterdrückte, den König in seinem despotischen Uebermuthe gar nicht zeigte.[2])

Heinrich der Vierte erschien zuerst am 2. Dezember 1778 auf der Bühne, machte aber kein Glück, so daß Schröder nach der Vorstellung hervortrat und sagte:[3]) In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeare's, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt. Es wurde auch am 3., dann noch am 4. und 16. gegeben. Schröder's Falstaff war der Falstaff Shakespeare's und der Natur;[4]) Shakespeare's Freunde nahmen ihn mit Jubel auf, die Menge konnte dem Stücke keinen Geschmack abgewinnen. Der erste Zettel, vom 24. Februar 1780, weist folgende Besetzung auf; Heinrich IV.: Borchers; Harri: Schütz; Worcester: Klos; Percy: Lambrecht; Westmoreland: Fleck; Falstaff: Schröder; seitdem wurde es mit etwas anderer Vertheilung noch zweimal bis Schröder's Abgange gegeben. Dann wieder vom 26. Februar 1788 an fünfmal, zuletzt am 21. Februar 1791 mit dieser Besetzung: Heinrich: Löhrs; Harri: Klingmann; Perci: Zuccarini; Falstaff: Schröder.

Macbeth wurde zuerst am 21. Juni 1779[5]) aufgeführt und kam bis Ostern 1780 noch viermal auf die Bühne, dann aber erst wieder nach einem Zwischenraum von 10 Jahren dreimal; endlich noch dreimal im März 1798. Die Hexenchöre waren von Bürger, welcher, wie aus den Briefen zwischen ihm und Schröder hervorgeht,[6]) eigentlich das ganze Stück übersetzen sollte; die Musik dazu war von Stegmann. Die Besetzung war folgende: Malcolm: Schütz; (Duncan ist nicht vorhanden); Macbeth und Lady Macbeth: Schröder und Frau; Banquo: Henke; Macduff: Lambrecht; Lady Macduff:

---

[1]) Bei Schlegel (1799), S. 54.

[2]) Wir finden nicht, auf welche Quelle er sich dabei stützt.

[3]) Meyer, I, 310.

[4]) Vor Theil III der Litt.- und Theater-Zeitung von 1780 befindet sich ein Kupferstich: Schröder als Falstaff.

[5]) Schütze, 476, sagt irrthümlich Juli.

[6]) Briefe von und an Bürger. Herausgeg. v. Strodtmann. II.

Fr. Henke; Rosse: Fleck. Am 28. Dezember gab Fr. Rennschüb die Lady. In den sechs Vorstellungen 1789 und 1798 machten immer Schröder und Frau Macbeth und Lady Macbeth; Langerhans: Banquo; Zuccarini: Macduff 1789, Stegmann: Macduff 1798.[1]) Meyer vergleicht Schröder in der Titelrolle mit Kemble, und Schröder's Gattin als Lady Macbeth, mit Mrs. Siddons.[2]) Schröder habe den Charakter menschlicher gefaßt und das Herz mit ihm versöhnt, ohne der Kraft desselben etwas zu vergeben. Die Lady Macbeth der Mrs. Siddons habe er bewundert, und die Schauspielerin keinen Augenblick vergessen; die Schröder habe ihn in allen Auftritten der ehrsüchtigen, besonnenen und schlaftrunkenen Gattin, Wirthin und Königin nur an Lady Macbeth, nicht an sich erinnert. Ueber den allgemeinen Eindruck des Stückes finden wir etwas in der Litt.- und Theater-Zeitung.[3]) Die Freigeisterei nehme so überhand in Hamburg, daß man Hexenscenen für Narrenspossen halte; auch nicht ein paar Stunden wolle man sich in den Geist des Jahrhunderts versetzen, in dem Shakespeare dichtete. Macbeth sei kein Modedrama . . . „Einen ungemein starken Eindruck machte die Erscheinung des blutigen Banquo an der Tafel. Am mehresten gefiel die Scene zu Ende des vierten Aktes zwischen Malcolm, Macduff und Rosse. Die Charaktere des Macbeth und seiner Frau sind dem Hamburger Publiko zu abscheulich.“

Aus dem Jahre 1792 ist noch ein Stück zu erwähnen: Viel Lärm um Nichts. Es wurde zuerst am 26. Oktober 1792 und bis Ostern 1793 im Ganzen sechsmal gegeben. Besetzung: Graf Heding: Langerhans; Gabriele, seine Tochter: Fr. Eule; Albertine, seine Nichte: Fr. Schröder; General Graf von Heerenberg: Löhrs; Baron Grottau, des Generals Halbbruder: Werdy; Major Graf von Diemen: Hezfeld; Hauptmann Baron von Breitenau: Schröder; Dorfschulze: Eule. — Im nächsten Jahre wurde es einmal gegeben; 1796—1797 wieder dreimal mit Reichard und Frau als Breitenau und Albertine; zuletzt am 20. Januar 1797. Ueber die Vorstellung vom 16. und vom 30. Oktober wird in Schink's Hamb. Theaterzeitung II. berichtet. „Musterhaft läßt der Dichter gleich von Anfang die Zuneigung durchschimmern, die Breitenau und

---

[1]) Wieder abgedruckt ist der Theaterzettel in der Jahreschronik des deutschen Theaters von Theod. Mehring, 1879. S. 28.

[2]) A. a. O. 317.

[3]) 1779. III, 518.

Albertine für einander haben, ob sie gleich wie Emigranten und Demokraten auf einander loszurücken scheinen. Was der Intrigue noch einen besonderen Reiz giebt, ist, daß Albertine nicht in die Schlinge läuft." Wir sehen, darin geht die Bearbeitung von Shakespeare ab. Nachdem der Verfasser sich über das Stück geäußert, spricht er eingehend über die Schauspieler.

Das sind die neun Stücke, welche Schröder auf die Hamburger Bühne gebracht hat. Von heute gangbaren Trauerspielen vermissen wir Romeo und Julia, und Julius Caesar. Vom ersteren sah er wohl ab, weil schon zwei Stücke des Namens bekannt waren, wie vorher erwähnt; des letzteren hat er sich aus demselben Grunde enthalten,[1]) der ihn hinderte, Lessing's Nathan und einige Meisterwerke der Vorzeit auf die Bühne zu bringen, weil er sich nicht getraute, ihm die vollkommene Besetzung zu gewähren, die er gewünscht hätte. Aber auch Hamlet und Lear gingen später selten genug über die Bretter; der erste Rausch war dahin, und auch Schröder's Begeisterung erkaltete; seine Verdienste um Shakespeare fallen in die Zeit seiner ersten Bühnenleitung. Er konnte sich der Tagesströmung — Iffland und Kotzebue — nicht entgegenstemmen; er wollte es auch nicht, sondern war vielmehr derjenige, der die Gattung der Famliliengemälde eröffnete. Doch ist während seiner Leitung Shakespeare immer wieder auf der Bühne erschienen.

Zum Schlusse erwähnen wir eines Stückes, welches ohne sein Zuthun, im Theaterjahre 1781/82, unter Dreyer's Verwaltung aufgeführt wurde, des Coriolan; im ganzen dreimal, zuerst 21. Mai 1781.[2]) Von wem bearbeitet, oder ob einfach nach der Uebersetzung, wissen wir nicht; das einzige Zeugniß sind die Zettel. Coriolan wurde von Zuccarini, Cominius von Borchers, Menenius von Fleck, die Tribunen von Stegmann und Lampe, Tullus Aufidius von Unzelmann, Volumnia von der Stark, Virgilia von der Borchers gegeben.

---

[1]) Meyer, I, 321.

[2]) Danach irrt Gericke, wenn er Sh.-J. XII meint, die Leipziger Aufführung sei wohl die erste auf deutschen Bühnen überhaupt gewesen. Sie fand am 20. Mai 1785 statt.

Die Shakespeare-Aufführungen in Hamburg; 20. September 1776 bis 14. März 1778.[1])

Ostern 76/77: Hamlet — zuerst 20. Sept. — 13; Othello — zuerst 26. Nov. — 4 Aufführungen.

„ 77/78: Hamlet 15; Kaufmann von Venedig — zuerst 7. Nov. — 6; Maß für Maß — zuerst 15. Dez. — 4.

„ 78/79: Meyer erwähnt 5 mal Hamlet; Schütze 6 mal König Lear — zuerst 17. Juli; Heinrich IV. — zuerst 2. Dez. — nach Meyer 4 mal; Richard II. — zuerst 17. Nov. — 2 mal.

„ 79/80: Hamlet 4 Aufführungen, Lear 4; Macbeth — zuerst 21. Juni — 5; Heinrich IV. — 1.

„ 80/81: Hamlet 2; Lear 3; Kaufmann von Venedig 3; Heinrich IV. — 2.

„ 81/82: Coriolan — zuerst 21. Mai — 3.

„ 82/83: Hamlet 3.

$^1/_2$ Jahr geschlossen. Michaelis 83 bis Ostern 84: Hamlet 1.

„ 84/85: Hamlet 6.

„ 85/86: Hamlet 2.

„ 86/87: Hamlet 2; Lear 3; Kaufmann von Venedig 2.

„ 87/88: Hamlet 1; Lear 2; Heinrich IV. — 3.

„ 88/89: Hamlet 2; Lear 1; Kaufmann von Venedig 2; Maß für Maß 4.

„ 89/90: Hamlet 2; Lear 2; Macbeth 3; Kaufmann von Venedig 1; Maß für Maß 1[2]).

„ 90/91: Hamlet 4; Lear 2; Kaufmann von Venedig 2; Heinrich IV.: 1.

„ 91/92: Lear 1; Kaufmann von Venedig 2; Maß für Maß 1.

„ 92/93: Viel Lärmen um Nichts — zuerst 26. Okt. — 6.

„ 93/94: Hamlet 4; Lear 3; Kaufmann von Venedig 2; Viel Lärmen um Nichts 1.

„ 94/95: Hamlet 3; Lear 2; Kaufmann von Venedig 1.

„ 95/96: Hamlet 3; Lear 2.

„ 96/97: Viel Lärmen um Nichts 3.

„ 97/98: Hamlet 3; Lear 2; Macbeth 3.

---

[1]) Ostern 76/78 nach II u. III (Anhänge) des Hamburgischen Theaters, herausg. von Schröder. Für O. 78/79 fehlt der genauere Nachweis. O. 79/98 nach den Theaterzetteln. — Bis 1780 Frau Ackermann und Schröder; 1780—86 „Aktionisten-Entreprise“; 1786—98 Schröder.

[2]) O. 89/90 Kotzebue's „Menschenhaß und Reue“ zwanzigmal; Schütze, 628, sagt irrthümlich fast dreißigmal; O. 90/91 von demselben „Das Kind der Liebe“ vierundzwanzigmal u. s. w.

III.

Aber diese Shakespeare'schen Stücke sahen nicht so aus, wie wir sie lesen und dargestellt sehen; und wir wollen uns nun an Hamlet und König Lear und Heinrich IV. vergegenwärtigen, welche Gestalt sie unter den Händen des Bearbeiters annahmen. Es ist nicht zweifelhaft, daß nur der Kenner Shakespeare's ihn unverkürzt wird genießen wollen und genießen können.[1]) Man muß im Stande sein, sich in die Anschauungen seiner Zeit und in die Verhältnisse der damaligen Bühne hineinzudenken. Der großen Menge sind daher seine Werke vorzuführen, wie sie etwa der Dichter selbst für einen heutigen Zuhörerkreis verfaßt haben würde. Zu seiner Zeit hatte man andere Begriffe von Anstand und ließ sich die muthwilligen, oft schlüpfrigen Gespräche gefallen, die sich bei ihm finden.[2]) Man war weniger zart besaitet und konnte es ertragen, wenn beispielsweise der alte Gloster vor Aller Augen im König Lear verstümmelt wird. Man bewunderte die geschrobene Empfindungs- und Ausdrucksweise, die in jener Zeit Mode war, und die Shakespeare später meist nur zur Charakteristik bestimmter Personen verwendet.[3]) Der Umstand ferner, daß man an einfache Bühnenverhältnisse gewöhnt war, brachte es mit sich, daß der Dichter an die Einbildungskraft der Zuschauer größere Zumuthungen stellen konnte; er konnte den Ort der Handlung beliebig ändern, da dies immer nur angedeutet wurde;[4]) auch auf die Länge des Stückes kam es nicht an.[5]) Heute werden also Aenderungen eintreten müssen,[6]) wenn der Dichter seine Wirkung nicht verfehlen soll. Es fragt sich nur, wie weit hierin dem Bearbeiter freie Hand zu lassen ist; und darüber gehn auch heute noch die An-

---

[1]) In Weimar, vor der versammelten Shakespearegemeinde, war es möglich.

[2]) Wobei auch zu berücksichtigen ist, daß die Frauenrollen von Knaben gegeben wurden.

[3]) Es ist der nach einem Romane Lyly's so genannte Euphuismus, der damals auch in anderen Ländern unter anderem Namen das Kennzeichen feinerer Bildung war. Wenn Laertes bei der Kunde vom Tode seiner Schwester sagt: Zu viel des Wassers hast du, liebe Schwester; drum halt' ich meine Thränen auf — so ist dies eine euphuistische Wendung. Vgl. Hense, Sh.-Jahrb. VIII.

[4]) Bekanntlich wurde einfach ein Brett mit dem Namen des Ortes aufgehängt. Vgl. u. a. Gervinus' Shakespeare.

[5]) Freytag giebt drei Stunden, in denen 2000 Verse hergesagt werden können, als die regelmäßige Länge eines heutigen Bühnenstückes an; Hamlet hat aber 3714 Verse. S. Oechelhäuser, im Sh.-Jahrb. III.

[6]) Und sind auch im Lande des Dichters selbst immer eingetreten.

sichten aus einander. Wenn Tieck das Verlangen nach unveränderter Aufführung Shakespeare's stellt, und ihm von späteren Kunstrichtern Gervinus darin folgt, so haben sie für die Bühnenaufführung doch kaum etwas geleistet. Die neueren sind vom praktischen Gesichtspunkte ausgegangen; aber sie weichen im Einzelnen sehr von einander ab.[1]) Eine möglichste Schonung scheint geboten; man sollte dem Dichter treu bleiben, so weit es die Rücksicht auf das Publikum und die Bühne gestattet, insbesondere die Anlage des Stückes und den Charakter der Personen nicht antasten. Und für ein solches Verfahren scheint auch schon Lessing einzutreten, wenn er im 17. Literatur-Briefe die Vorführung der Meisterstücke Shakespeare's „mit einigen bescheidenen Veränderungen" empfiehlt.

Von diesem Standpunkte aus wollen wir nun Schröder's Bearbeitung in's Auge fassen. Wir bleiben bei der eben gebrauchten Bezeichnung; denn wenn auch Andere, wie oben erwähnt, Schröder hilfreiche Hand leisten, so that er doch das Meiste, schon indem er die Anregung gab; er behielt sich auch die letzte Gestaltung vor und deckte Alles mit seiner Verantwortlichkeit.[2])

Bei der Bearbeitung des Hamlet hat Schröder außer seiner Vorlage keine Hilfe gehabt.[3]) In der Vorrede zum 3. Band des Hamburger Theaters erzählt er deren Geschichte; es heißt darin: Ich nutzte aus der Wiener Bearbeitung die Namen und Katastrophe, fing den 24. Aug. an, und am 24. Sept. war die erste Vorstellung. Es war in fünf Aufzügen. Ein Theil des Publikums verlangte den Todtengräberauftritt zu sehen, zu welchem Herr Bock das Lied gemacht; dadurch bekam das Stück die Gestalt, wie es im Herold'schen Verlage gedruckt ist. Der Verleger ersuchte mich um den Druck; ich versprach es, weil ich glaubte Zeit zu haben, ihm die gegenwärtige Gestalt (die von 1778) geben zu können. Den ersten Aufzug gab ich hin; hernach erlaubten meine Geschäfte nicht, auch die folgenden zu ändern. Der Verleger hielt sich an

---

[1]) Während man von Dingelstedt sagen kann, daß er Shakespeare überarbeite, läßt Bodenstedt ihn möglichst unverändert. Zwischen beiden steht Oechelhäuser, der zuerst eine vollständige Bühnenausgabe der Stücke Shakespeare's hergestellt hat, soweit sie heute überhaupt aufführbar sind; gegen zwanzig deutsche Bühnen bedienen sich einzelner oder mehrerer seiner Bearbeitungen. S. Sh.-Jahrb. XIII. Aehnlich ist es mit O. Devrient; vgl. Vincke, ebds. XVII.

[2]) Vgl. u. a. Litzmann, Schröder und Gotter. Brief vom 8. Okt.

[3]) Wir heben dies besonders hervor, weil Bock, Theaterdichter bei Schröder, zuweilen als Bearbeiter genannt wird: so noch von Devrient.

mein Wort — und so erschien es (also 1777 in sechs Aufzügen). — An Gotter schreibt er:[1]) Bock hat die Bearbeitung auf meine Ehre weder gelesen noch gesehen. Das Todtengräberlied ist von ihm. — Dem Stücke Heufeld's, nach welchem also Schröder arbeitete,[2]) liegt Wieland's Uebersetzung zu Grunde; diese lag Schröder aber auch vor, denn er machte viele Zusätze daraus; 1778 hat er Eschenburg mit benutzt. Devrient sagt, Schröder habe auch die Aufnahme von Zügen aus der alten Hauptaktion[3]) nicht verschmäht. „In dieser bekommt die Schildwache vom Geist eine Ohrfeige; bei Schröder erzählt der Soldat, der Geist habe ihm das Kaskett vom Kopfe gestoßen;" doch findet sich dieser Zug in keiner der beiden Fassungen. — Wir benutzen im Folgenden nicht die Ausgabe von 1777, sondern die von 1778. Die letztere war nach Schröder's Meinuug die bessere. Thatsache ist, daß die Aufführungen immer seit 1778 — 20. Febr. — in fünf Aufzügen stattfanden wenn auch später manche Aenderung eintrat.

Ueberblick zur Vergleichung des Schröder'schen Hamlet mit der Urdichtung.

(Nach Schlegel) I. 1. Terrasse: Francisco, dazu Bernardo; dann Marcellus und Horatio. Sie unterhalten sich über die Rüstungen Dänemarks und über die räthselhafte Erscheinung der letzten Nacht. Der Geist zeigt sich zwei Mal; Horatio will es Hamlet melden. — 2. Staatszimmer: König Claudius schickt Gesandte nach Norwegen, erlaubt Laertes, nach Frankreich zurückzukehren, und sucht im Verein mit Gertrud, seiner Gemahlin, Hamlet zu trösten und von seinem Plan, nach Wittenberg zu gehn, abzubringen. — Hamlet, allein, ist außer sich über die Verheirathung seiner Mutter; er empfängt Horatio's Meldung und will

(Nach Schröder). I. 1. Terrasse[1]): Frenzow auf Posten und Ellrich dazu: dann Bernfield (Marcellus) und Gustav (Horatio). Unterhaltung über die Erscheinung des Geistes u. s. w.

2. Palast: Der König erlaubt Laertes nach Frankreich zurückzukehren u. s. w. — Schlußworte: Meines Vaters Geist in Waffen?

[1]) Der bessern Uebersicht wegen rechnen wir einen neuen Auftritt immer nur von dem Wechsel des Schauplatzes.

[1]) 1778, 15. Jan.

[2]) Mehrfach, besonders in den ersten Aufzügen, kürzte er; einige Auftritte, auch den Charakter des Laertes, der von Heufeld ganz weggelassen war, stellte er wieder her; zuerst auch den Auftritt auf dem Kirchhofe, welcher aber 1778 wieder fortblieb. Ophelia tritt bei Heufeld zuletzt bei Gelegenheit des Schauspiels auf, wird also nicht wahnsinnig.

[3]) Von Creizenach in Kürschner's D. Nat.-Litt., XXIII neu herausgegeben.

nächste Nacht mit ihm wachen. — 3. Zimmer in Polonius' Hause: Laertes nimmt Abschied von seiner Schwester Ophelia und warnt sie vor Hamlet's Liebesanträgen; Polonius giebt ihm gute Lehren mit auf den Weg und wendet sich dann ebenfalls mit Ermahnungen an Ophelia. — 4. Terrasse: Hamlet spricht mit seinen Begleitern über das Trinkgelage des Königs. Da erscheint der Geist; auf Hamlet's Anrede giebt er ihm ein Zeichen zu folgen. Horatio will ihm nach. — 5. Ein abgelegener Theil der Terrasse: Der Geist offenbart ihm, daß er von Claudius ermordet sei, und fordert ihn zur Rache auf. Hamlet verpflichtet seine Freunde zum Stillschweigen; auch sollen sie nichts verrathen, wenn er vielleicht ein wunderliches Wesen annehme.

II. 1. Zimmer in Polonius' Hause: Polonius schickt seinen Diener, Reinhold, nach Paris, um Laertes zu beobachten. Ophelia erzählt von dem auffallenden Benehmen Hamlet's, und Polonius meint, ihre Zurückhaltung sei schuld daran; er will es dem König melden. — 2. Zimmer im Schlosse: Der König beauftragt Rosenkranz und Güldenstern, Hamlet zu erforschen. Die Gesandten (Voltimand) bringen gute Nachrichten aus Norwegen. Polonius behauptet, Hamlet sei wahnsinnig aus Liebe zu seiner Tochter; er will Gelegenheit geben, dies zu beobachten. Der König und die Königin entfernen sich; Polonius unterhält sich mit Hamlet. — Rosenkranz und Güldenstern gestehn auf des Prinzen Drängen, vom Könige abgesandt zu sein. Es werden die Schauspieler gemeldet; Hamlet läßt sich von ihnen eine Stelle aus der Erzählung des Aeneas vortragen und bestellt für den folgenden Abend „Die Ermordung des Gonzago"; er selber will einige Zeilen dazu dichten; der Geist könnte ihn betrügen. Durch das Schauspiel soll Claudius überrascht werden und sich verrathen.

II. 1. Oldenholm's (Polonius') Zimmer im Palast: Im Ganzen wie links.

2. Terrasse vor dem Palast: Im G. w. l.

3. Kirchhof, im Grunde die Kirche: Im G. w. l.

III. Palast: Ophelia erzählt Oldenholm, ihrem Vater, ihr Begegniß mit Hamlet. Jener glaubt die Ursache von des Prinzen Benehmen zu kennen und theilt sie dem Könige und der Königin mit, welche gerade eintreten. Güldenstern erscheint und erhält den Auftrag, Hamlet zu beobachten. (König, Königin, Güldenstern ab.) Hamlet unterhält sich mit Oldenholm („wenn das Tollheit ist, wie es denn ist, so ist Methode darin"). Güldenstern begrüßt Hamlet und muß eingestehn, daß er vom Könige abgeschickt sei. Zugleich meldet er die Schauspieler an; diese kommen aber im Aufzuge nicht vor. Hamlet macht sich Vorwürfe über seine Unthätigkeit; er beschließt, etwas dem Morde seines Vaters Aehnliches spielen zu lassen. — Güldenstern berichtet dem Könige über den Verlauf der Unterredung mit Hamlet und ladet ihn zum Schauspiel ein. Oldenholm kündigt die Ankunft Hamlet's an, giebt Ophelia Anweisungen und verbirgt sich mit dem Könige. „Sein oder nicht sein." Gespräch mit Ophelia. — Der König hält Liebe nicht für den Grund von Hamlet's Wesen; er könnte gefähr-

III. 1. Zimmer im Schlosse: Der König empfängt Rosenkranz' und Güldenstern's Bericht; Polonius ladet ihn von Seiten Hamlet's zum Schauspiel ein. Der König und Polonius wollen lauschen, als Hamlet kommt. Hamlet's Selbstgespräch; wirre Reden beim Anblick der Ophelia. Dem Könige scheint Hamlet's Benehmen nicht wahnsinnig; er soll nach England! Polonius räth, nach dem Schauspiel solle die Mutter ihn ausfragen. — 2. Ein Saal daselbst: Hamlet belehrt die Schauspieler; er bittet Horatio, den er ins Geheimniß gezogen, den König zu beobachten. Eintritt des Königs mit Gefolge. Stummes Schauspiel; dann beginnt das Stück. Als Lucianus seinem Opfer das Gift ins Ohr gießt, bricht der König plötzlich auf. — Rosenkranz und Güldenstern versuchen vergebens, Hamlet zu ergründen; sie theilen ihm mit, seine Mutter wünsche ihn zu sehen; dasselbe meldet Polonius. — 3. Zimmer daselbst: Der König befiehlt Rosenkranz und Güldenstern, Hamlet nach England zu begleiten. Polonius will ungesehen bei der Unterredung Hamlet's mit seiner Mutter zugegen sein. Der König, von Gewissensbissen gequält, will beten und kann es nicht. Hamlet kommt dazu; aber in solchem Augenblick will er ihn nicht tödten. — 4. Anderes Zimmer: Polonius verbirgt sich. Hamlet's Benehmen erschreckt die Königin; sie ruft Hülfe, und Polonius, welcher in seinem Versteck einstimmt, wird von Hamlet erstochen. Hamlet's Vorwürfe erschüttern seine Mutter; sie muß ihm Recht geben. Rosenkranz und Güldenstern will er überlisten!

IV. 1. Zimmer im Schlosse: Die Königin erzählt Claudius, was geschehen; Hamlet soll sofort nach England. — 2. Andres Zimmer: Rosenkranz und Güldenstern rufen Hamlet zum König. — 3. Andres Zimmer: Der König mit Gefolge; er kann Hamlet nicht bestrafen, weil derselbe zu beliebt ist; aber

lich werden und soll daher nach England, den Tribut einzufordern. Auf Oldenholm's Rath soll nachher die Königin versuchen, der Sache auf den Grund zu kommen. Der König allein; er fürchtet, Hamlet argwohne seine That; er versucht vergebens zu beten. Hamlet erscheint, tödtet ihn nicht.

IV. 1. Saal, zum Schauspiel eingerichtet: Hamlet und ein Schauspieler; Gustav soll den König beobachten u. s. w. — Im G. w. l.

2. Kabinet der Königin: Oldenholm verbirgt sich; Hamlet, in der Meinung, es sei der König, ersticht ihn. Unterredung mit seiner Mutter; dann schafft er Oldenholm's Leiche fort. Der König kommt und erfährt Oldenholm's Tod. Er will gegen Hamlet vorgehn; die Königin warnt ihn, nicht Verbrechen auf Verbrechen zu häufen. Aus des Königs Selbstgespräch erfahren wir, daß Hamlet in England seinem Tode entgegen gehe. Güldenstern erhält bestimmte Weisungen; dem Laertes, welcher noch nicht abgereist ist, soll diese Entfernung Hamlet's als Strafe für den Mord erscheinen.

er hat einen Plan. — Hamlet muß ihm sagen, wo die Leiche des Polonius verborgen ist, und erfährt, daß er sogleich nach England soll. Des Königs Absicht ist, ihn dort umbringen zu lassen. — 4. Ebene in Dänemark: Fortinbras marschiert, um kleiner Veranlassung willen, gegen Polen. Hamlet empfindet im Gegensatz dazu seine Unentschlossenheit und will fortan nach Blut trachten. — 5. Zimmer im Schlosse: Die Königin erfährt von Horatio den traurigen Zustand Ophelia's; diese erscheint selber. — Laertes ist zurückgekehrt, erzwingt Zutritt zum Könige und will Rache; der Anblick Ophelia's erregt ihn noch mehr. Der König verheißt volle Aufklärung. — 6. Anderes Zimmer: Horatio erhält von Matrosen einen Brief Hamlet's; dieser ist von Seeräubern gefangen worden, während Rosenkranz und Güldenstern ihre Reise fortsetzen. Horatio soll zu ihm kommen. — 7. Andres Zimmer: Der König hat Laertes von seiner Unschuld an Polonius' Tod überzeugt und rechtfertigt seine Handlungsweise. Ein Brief Hamlet's meldet dessen Rückkehr. Nun planen sie einen Wettkampf zwischen Hamlet und Laertes; der Letztere soll aber mit spitzer und vergifteter Waffe kämpfen; auch soll noch ein Giftbecher für Hamlet bereit stehn. Durch die Königin erfährt man den Tod Ophelia's.

V. 1. Kirchhof: Zwei Todtengräber in launiger Unterhaltung. Sie zweifeln, ob einer Selbstmörderin ein christlich Grab gebühre. Hamlet und Horatio kommen, und Hamlet stellt Betrachtungen über die Todten an, besonders über den früher so lustigen Yorick. Da wird unter zahlreichem Gefolge die Leiche der Ophelia gebracht. Laertes springt ins Grab nach; Hamlet folgt ihm; sie ringen mit einander. — 2. Saal im Schlosse: Hamlet enthüllt Horatio des Königs Veranstaltung zu seiner Ermordung in England; Rosenkranz und

V. (Ohne Bühnenweisung. — Palast): Hamlet wirft sich Saumseligkeit vor und hält sich Fortinbras' Beispiel, von dessen Zuge er gehört, vor Augen; von nun an sollen seine Gedanken blutig sein. Güldenstern kann nicht von ihm erfahren, wo sich Oldenholm's Leichnam befinde; dem König sagt er es endlich. Dieser kündigt ihm zugleich an, daß er nach England solle. Hamlet will auf Mittel denken, seine Rache zu beschleunigen. Der König spricht die Erwartung aus, daß England ihn von seinem Feinde befreien werde. Bernfield erzählt von dem traurigen Zustande Ophelia's; diese erscheint selber, eine neue Sorge für den König und die Königin. Da kommt Laertes und fordert Rache für seinen Vater; der König will ihm seinen Feind zeigen. Ophelia erscheint wieder, und Laertes wird durch diesen Anblick aufs höchste gereizt. Der König nennt Hamlet als Mörder; ihn zu strafen habe er nicht wagen können, aber er solle nach England: dort werde er den Tod finden. Güldenstern meldet das Ende der Ophelia. Da will Laertes sofortige Rache, und der König sagt: So soll er noch heute sterben . . . ein Becher Gift soll die gekränkte Majestät und den beleidigten Sohn und Bruder rächen. — Güldenstern holt Hamlet zum Könige, der ihn vor seiner Abreise nach England mit Laertes auszusöhnen wünsche. Hamlet zeigt sich Gustav gegenüber von düstren Ahnungen ergriffen. — Es erscheinen der König, Güldenstern und Laertes; der König trinkt auf Hamlet's glückliche Rückkehr. Hamlet soll Laertes zutrinken, der ihm vergebe. Die Königin ergreift den für Hamlet bestimmten Becher und bringt ihm einen Abschiedstrunk. Hamlet richtet versöhnende Worte

Güldenstern würden dafür büßen. Osrick meldet, der König habe mit Laertes gewettet, daß Hamlet diesem in der Fechtkunst gleichkomme; Hamlet ist sofort zu einer Probe bereit. Als die Gesellschaft sich nähert, spricht Hamlet beruhigende Worte zu Laertes; dann beginnt das Kampfspiel. Hamlet hat Glück; den vom König gebotenen Trunk schlägt er aus. Diesen nimmt die Königin, ohne daß der König es hindern kann. Endlich verwundet Laertes den Hamlet; sie verwechseln die Klingen, und nun wird er selber getroffen. Da sinkt die Königin um und erklärt, es sei der Trunk. Hamlet will den Verräther suchen, da sinkt auch Laertes hin und entdeckt die Arglist des Königs; dieser wird von Hamlet erstochen. Hamlet bittet endlich Horatio, ihm nicht in den Tod zu folgen, sondern beim Volke sein Handeln zu rechtfertigen, und stirbt. — Kriegerischer Lärm verkündet die Ankunft des Fortinbras; er grüßt die eben aus England kommenden Gesandten. Nun will er seine Ansprüche auf Dänemark geltend machen; er hat Hamlet's Stimme.

an Laertes; ehe sie aber den Becher an die Lippen setzen, sinkt die Königin um und sagt, sie habe Gift getrunken. Da durchbohrt Hamlet den König; die Königin nennt vor ihrem Tode das Verbrechen des Königs und bekennt — unter Donnergetöse — ihre Mitschuld. Hamlet und Laertes reichen sich die Hand.

Aus unserer Gegenüberstellung ergiebt sich, daß Folgendes bei Schröder ganz fortfällt: Die Abordnung der Gesandten nach Norwegen und ihre Wiederkunft: I, 2 und II, 2; des Polonius Aufträge an Reinhold: II, 1; Hamlet's erste Unterredung mit den Schauspielern: II, 2; Fortinbras' Kriegszug und Rückkehr: IV, 4 und V, 2; Hamlet's Abenteuer auf der See und sein Bericht darüber an Horatio: IV, 6 und V, 2; des Königs Berathung mit Laertes über die an Hamlet zu vollziehende Rache, sowie der Wettkampf zwischen Hamlet und Laertes: IV, 7 und V, 2; endlich das Begräbniß der Ophelia und die Unterhaltung der Todtengräber: V, 1. Es fehlen also im Personenverzeichniß Voltimand und Cornelius, Osrick, Reinhold, Fortinbras und die Todtengräber; Güldenstern und Rosenkranz sind in eine Person verschmolzen. Es ergiebt sich ferner, daß bei Schröder der Stoff ganz anders eingetheilt ist; bei Shakespeare getrennte Auftritte sind hier zusammengelegt. Dem I. Aufzug bei Shakespeare entsprechen die zwei ersten bei Schröder. Dem II. bei Shakespeare der III. bei Schröder; es kommt noch

hinzu, was bei Shakespeare den 1. Auftritt des III. Aufzuges füllt, und den Schluß bildet das Gebet des Königs und Hamlet's Dazukunft; III, 3 bei Shakespeare. Die Handlung ist ganz in das Schloß verlegt. — Dem III. Aufzuge bei Shakespeare, d. h. dem Reste desselben — 2. und 4. Auftritt — und dem Anfange des IV. Aufzuges — 1. 2. 3. — entspricht im ganzen der IV. Aufzug bei Schröder. Alles Uebrige, d. h. von IV, 4 an, ist bei Schröder zum V. Aufzuge geworden; Fortinbras' Auftreten, Hamlet's Abreise nach England und was damit zusammenhängt, sein Wettfechten mit Laertes und der ganze Vorgang auf dem Kirchhofe fällt ja fort. Auch sonst sind Aenderungen eingetreten. Wir hören bei Schröder Nichts von den Rüstungen Dänemarks (I, 1) und von dem Umgehn der Geister; Nichts von den Londoner Bühnen (II, 2). Anderes ist gekürzt; so die Rede des Königs im Schauspiel, Hamlet's Unterhaltung mit Polonius, mit Ophelia; sein Selbstgespräch — „Um Hekuba!" — II, am Schluß; die Reden der Ophelia u. a. m. — Die Unterredung zwischen Hamlet und Polonius — Shakespeare III, 2. Ende; Schröder IV, 9 — ist dadurch verlängert, daß Polonius ein Stück von der Rolle Osricks (V, 2) zugetheilt ist. Da ferner die erste Unterredung mit den Schauspielern wegfällt, so ist die Stelle, wo dem Polonius empfohlen wird, ihnen wohl zu begegnen: Sie sind lebendige Chroniken ihrer Zeit u. s. w. später eingeschaltet und zwar IV, 2 bei Schröder. An Stelle der Auslassung über die Londoner Bühnen treten einige Worte, die man auf Hamburg zu beziehen hat: Aber es ist wieder eine ausländische Art zum Vorschein gekommen; die sind jetzt in der Mode. Und Hamlet antwortet darauf: Das geht nicht anders, der Mensch liebt Veränderung u. s. w.

Wir möchten beim Lesen des Stückes Manches nicht missen. Schon Goethe sagt: Die große einfache Aussicht auf die Flotte und Norwegen wird dem Stück gut thun; nähme man sie ganz weg, so ist es nur eine Familienscene, und der große Begriff, daß hier ein ganzes königliches Haus durch innere Verbrechen und Unschicklichkeiten zu Grunde geht, wird nicht in seiner ganzen Würde dargestellt.[1]) Ueber die Aufopferung des Fortinbras sagt Schlegel, er wisse Nichts, was ihn inniger erschüttere, als dessen feierlich wundervolle Erscheinung auf der Walstatt, wo das Schicksal eben seine furchtbaren Entscheidungen vollendet habe.[2]) Endlich macht

---

[1]) Wilhelm Meister's Lehrjahre IV, 5.

[2]) Etwas über Shakespeare bei Gelegenheit W. Meister's. In den Horen VI, 4. S. 57.

der Auftritt auf dem Kirchhofe, abgesehen davon, daß wir auch jetzt noch in Hamlet den Träumer finden sollen, während überall die Gefahr auf ihn lauert, offenbar — trotz Rümelin — Stimmung für das Folgende. Auch Goethe ist für die Beibehaltung desselben. Statt seiner führen wir Vischer an: Man streiche diese Scene und es wird sein, als wische man von einem historischen Gemälde ein Stück Landschaft weg, das durch düstere Stimmung, trübes Licht und etwa ein paar grelle Weidenknorren höchst wirksam das Tragische der dargestellten Handlung hebt.[1]) Der Auftritt ist auch, wie Lindner ausführt, von symbolischer Bedeutung: wenn Hamlet und Laertes im Grabe ringen, so ahnen wir schon, daß ein Ringen in's Grab hinein das Ende sein werde.[2]) Bei Schröder bedarf es allerdings einer solchen Vorbereitung nicht; hier geht kein königliches Haus zu Grunde, hier ist keine Walstatt.

Dies führt uns zu einer Betrachtung der Entwicklung der Handlung bei Schröder; zugleich wollen wir sehen, ob seine Abweichung von der überlieferten Gliederung des Ganzen glücklich genannt werden kann. — Der erste Aufzug erfüllt die ihm gestellte Aufgabe offenbar nicht. Soll hier die Grundlage gegeben werden, auf welcher der Bau der Handlung sich erhebt; sollen wir ferner die Hauptpersonen in ihren wesentlichen Zügen kennen lernen, so durften Polonius, Laertes, Ophelia nicht, wie es hier geschieht, fast ganz dem II. Aufzuge vorbehalten bleiben; Polonius, der selbst im ernsten Gespräch mit seiner Tochter sich als schalen Witzbold kund thut; Laertes in seiner Liebe zur Schwester, die ja seine Rache an Hamlet beschleunigt; endlich Ophelia's Neigung zu Hamlet und ihr Vorsatz, dem Vater eine gehorsame Tochter zu sein, wenn auch ihr Herz wund bleibt — ein Zwiespalt, der sich mit dem Schmerze über den Tod des Vaters vereint, ihren Geist zu umnachten und sie in den Tod zu treiben. Vor allem aber bleibt uns der Held noch fast ganz unbekannt. Wir hören nur, wie er seinen Unwillen über die eilfertige Heirath der Mutter äußert, und erfahren höchstens noch, daß er in Wittenberg studiert hat, und daß er kein ächter Däne, daß z. B. das Trinken ihm ein Greuel ist. Aber bei alledem könnte er noch ein leidenschaftlicher, entschlossener Mensch sein, während schon der I. Aufzug, wenn anders das Ziel dasselbe bleiben soll, uns zeigen müßte, daß er

[1]) Kritische Gänge, 1860, 2. Heft.
[2]) Shakespeare-Jahrbuch II, 184.

über dem Studieren das Handeln verlernt hat. Die hergebrachte Eintheilung zeigt dies auch.[1]) Als die Mittheilung des Geistes erfolgt, flammt sein Gefühl empor, und er beschließt die Rache; aber gleich überwiegt wieder sein Hang zur Betrachtung: er zieht sein Merkbüchlein hervor und bereichert es um den Gedanken, daß Einer lächeln und doch ein Schurke sein kann! Um nur ja nicht zum Handeln gedrängt zu werden, gebietet er den Freunden Schweigen über das, was sie gesehen; er weiß, das Handeln ist seine Sache nicht. Er will überlegen, Zeit gewinnen, und weil er fürchtet, seine Erregung nicht bemeistern, seine Mienen nicht beherrschen zu können, und doch nicht den Verdacht erwecken will, daß er um das Geheimniß des Königs wisse, so giebt seine immer bereite Einbildungskraft ihm den Gedanken ein, Wahnsinn zu heucheln. Diese Unentschlossenheit, diese Bedenklichkeit Hamlet's, der Hauptzug in seinem Wesen, muß uns im I. Aufzug angedeutet werden; und dies geschieht in der Schröderschen Bearbeitung nicht. Außerdem verlangen wir vom I. Aufzug, daß sich in ihm die Fäden für das künftige Gewebe anspinnen; mit andern Worten, die Offenbarung des Geistes gehört hierher und nicht in den II. Aufzug; denn sie ist ja dazu bestimmt, den Helden zum Handeln zu veranlassen. Gerade der Kampf zwischen der auferlegten Rache und der Bedenklichkeit Hamlet's bildet den Gegenstand des Stückes. Darüber müssen wir uns im I. Aufzuge klar werden.

Die Bearbeitung muß nun also im zweiten Aufzuge nachholen, was an der Exposition des ersten fehlte; wir erfahren nur Dinge, die vor dem Anfange der Handlung liegen, statt die letztere bereits in Bewegung zu erblicken. Denn wir sollen auf den Augenblick vorbereitet werden, wo die feindlichen Kräfte zusammen stoßen; und der II. Aufzug in der alten Eintheilung genügt diesem Anspruche. Der König will wissen, wessen er sich von Hamlet zu versehen hat und wendet sich deshalb an Rosenkranz und Güldenstern; aber die Absicht derselben wird vom Prinzen durchschaut, und des Königs Bemühen ist vergeblich. Andererseits finden wir Hamlet in seiner Rolle als Wahnsinnigen; da melden sich die Schauspieler, und es kommt ihm der Einfall, der Geist könne ein Teufel sein, und er bedürfe erst des Beweises für dessen Worte; darum will er das Stück von der Ermordung Gonzago's

[1]) Schon in der Folio von 1623 haben wir den üblichen Schluß des ersten Aufzuges; die übrigen sind nicht von einander geschieden.

spielen lassen und den König auf die Probe stellen. So handelt Hamlet in seiner Weise, und wir empfinden mit ihm, daß uns nun die Gewißheit bevorsteht.

Der dritte Aufzug bei Schröder muß nun auch ein anderes Ansehen bekommen. Sollte er nicht übermäßig verlängert werden, und der Gang der Ereignisse derselbe bleiben, so konnte der Höhepunkt, der Augenblick, wo sich der König verräth, hier noch nicht eintreten; denn mit diesem Aufzuge beginnt bei Schröder überhaupt erst die Handlung. Auf seinen kürzesten Ausdruck gebracht, ist der Inhalt dieser: Hamlet stellt sich wahnsinnig; er fühlt seine Schwäche und treibt sich zum Handeln; endlich beschließt er, durch das Schauspiel vom Könige ein Geständniß zu erpressen — nur soweit reicht sein Antheil an der Handlung. Den Hauptgegenstand des Aufzuges bildet die Frage für den König: Welches ist die Ursache von Hamlet's Veränderung? Und da Hamlet für den Abgesandten des Königs undurchdringlich bleibt, auch eine Belauschung nicht zum Ziele führt, so soll die Mutter ihre Macht versuchen; doch er könnte gefährlich werden und soll daher jedenfalls nach England. Von einem feindlichen Zusammentreffen, einer Entscheidung ist also nicht die Rede. Schröder empfand indessen das Bedürfniß, wirkungsvoller zu schließen, und so legte er das Gebet des Königs an's Ende des III. Aufzuges. Hamlet will ihn in dieser Verfassung nicht tödten; der Zuschauer hat das Gefühl, daß er damit den günstigen Augenblick versäume, und daß er die Folgen zu tragen haben werde.[1]) Dieser Kunstgriff Schröder's kann aber für die Verrückung des eigentlichen

[1]) Unvermittelt ist diese Umlegung, welche Genée tadelt — a. a. O. 238 — nicht. In IV, 6 bei Schröder wird offenbar, was der König gethan hat, aber Gewissensqualen empfand er schon vorher. Als Oldenholm seine Tochter auf die Unterredung mit Hamlet vorbereitet — III, 9 bei Schröder — und sagt: Thu als ob du in diesem Buche läsest . . . Es ereignet sich nur gar zu oft, daß wir mit der andächtigsten Miene und der frömmsten Gebärde den Teufel im Herzen haben — da sagt der König zu sich selber: Nur gar zu wahr! Was für einen scharfen Geißelstreich giebt diese Rede meinem Gewissen! Die Wangen einer Buhlerin, durch Kunst mit betrügerischen Rosen bemalt, sind nicht häßlicher unter der Schminke, als meine That unter der schönen Larve meiner Worte! — O schwere Bürde! — Und wir meinen, gerade der Zweifel, ob Hamlet etwas ahne oder nicht, kann sein Gewissen erwecken. Daß Hamlet ihn nicht tödtet, ist unter diesen Umständen ganz folgerichtig; noch hatte er ja den Beweis nicht, den er von der Aufführung des Stückes erwartete; man wundert sich vielmehr, weshalb er so lange mit sich zu Rathe geht, nachdem er einmal beschlossen, sich erst von der Schuld *des Königs* zu überzeugen.

Mittelpunktes — des Schauspiels und des sich daran knüpfenden Selbstverraths des Königs — keinen Ersatz bieten. Wie ganz anders stellt sich die Sache, wenn wir uns die Urdichtung ansehen. Noch im Ungewissen über Hamlet's Benehmen, wird der König von ihm plötzlich im Innersten getroffen; auch die Mutter verfehlt ihr Ziel und muß sich vielmehr von Hamlet einen Spiegel vorhalten lassen. Hamlet seinerseits hat die Ueberzeugung erlangt, daß der König schuldig ist. So ist er Sieger auf der ganzen Linie, aber — sein Sieg droht sein Verderben zu werden. Alles treibt ihn zum Handeln. Der König ist überführt; seine eigne Sicherheit erheischt es; endlich bleibt das Verbrechen, wenn er dem Könige nicht zuvor kommt, auf ewig ungestraft: und doch vollzieht er die Rache nicht, als sich die Gelegenheit bietet — eine Unterlassung, welche nicht nur ihm zum Verderben wird, sondern auch Andere in seinen Untergang mitreißt.

Bei Schröder erlangt Hamlet die Gewißheit, welche er sucht, erst im vierten Aufzuge; erst hier beantwortet sich für den König die Frage, die wir als den Gegenstand des dritten bezeichneten. Daß dieser nun sofort zu handeln beginne, fordert sein Selbsterhaltungstrieb; ist es soweit gekommen, daß er auf die Probe gestellt und zum Bekenntniß gezwungen wird, so ist keine Zeit zu verlieren; wagt Hamlet das, so muß der König Alles wagen. Daher soll er sterben: in England, oder — was er dem Laertes bereitwillig zugesteht — sogleich. Dieses thatkräftige Auftreten des Königs würde der Bestimmung des IV. Aufzuges entsprechen; aber wenn Hamlet nun handelnd erscheint, wenn er dem Könige im Schauspiel, seiner Mutter in der nächtlichen Unterredung, schonungslos seine Meinung enthüllt, so liegen die Wagschalen gleich. Wir haben nicht das Gefühl, daß der Prinz sich Etwas vergeben habe, er könnte noch Meister im Kampfe bleiben; von einem Umschwung ist nicht die Rede. Wie anders, wenn wir nun einen Blick in unseren Shakespeare werfen. Hamlet, dessen abgestumpften Vorsatz bereits der Geist hat schärfen müssen, wird auch durch das Beispiel des Fortinbras an seine Aufgabe erinnert. Aber schon sind die Folgen seiner Unentschlossenheit zu Tage getreten. Nachdem er den harmlosen Polonius getödtet, verschuldet er nun den Wahnsinn und den Tod der Ophelia und zieht sich die Feindschaft des Laertes zu; und Rosenkranz und Güldenstern, die unglücklichen Vollstrecker des königlichen Willens, gehn statt seiner in den Tod nach England. Der König aber, der im IV. Aufzug als Handelnder

auf den Plan tritt, ersinnt, als Hamlet unvermuthet wiederkehrt, im Bunde mit Laertes sofort einen neuen Anschlag. So ist Hamlet, den wir im III. Aufzug überall siegreich sahen, nunmehr vollständig in die Vertheidigungsstellung zurückgedrängt; hier also haben wir die Veränderung in den Verhältnissen der handelnden Personen, wie sie von jeher an dieser Stelle gefordert wird.

Im letzten Aufzuge soll das Schicksal des Helden entschieden, die Handlung zum Abschluß gebracht werden. Wie bei Shakespeare, führt auch in der Bearbeitung der Zufall die Lösung herbei; aber welche Lösung! Hamlet ersticht den König, und die Königin enthüllt vor ihrem Tode des Königs und ihr eigenes Verbrechen; Hamlet und Laertes versöhnen sich und — bleiben leben. So ist endlich die Wahrheit an's Licht gekommen, der Bösewicht findet seinen Lohn, die Unschuld wird gerettet. Bei Shakespeare entwickelt sich der Schluß zweckentsprechend aus dem Vorhergehenden: Hamlet ist von den Absichten seines Gegners unterrichtet; ehe er jedoch einen bestimmten Entschluß faßt, bereiten ihm die Veranstaltungen des Königs und des Laertes den Untergang. So fällt er, ein Opfer seines Zweifelmuthes; und nur der Zufall, der ihm das Schwert in die Hand drückt, führt die Bestrafung des schuldigen Königs herbei. Der ehrenfeste, thatkräftige Fortinbras aber übernimmt das Reich. —

Aus dem Gesagten geht hervor, daß die veränderte Eintheilung des Stoffes verfehlt ist. Der Umstand, daß der Höhepunkt nicht für den III. Aufzug festgehalten worden ist, hat die ganze Entwicklung verschoben; wir bleiben zu lange in den Vorbereitungen stecken, und ein lebendiger Fortschritt findet nicht statt. Hamlet ist nicht mehr der Mittelpunkt des Ganzen; der König ist die Hauptperson geworden. Zwei Aufzüge hindurch erfreut er sich des Reiches und des Weibes seines Bruders; da ahnt ihm von seinem Neffen Gefahr; im dritten Aufzuge sehen wir ihn von Zweifel und Angst ergriffen. Als er — im vierten — seiner Sache gewiß ist, handelt er ohne Rücksicht auf die Warnungen der Königin mit einer Sicherheit, die seinem Opfer kein Entrinnen läßt. Aber — letzter Aufzug — das Schicksal beschließt es anders, und er fängt sich in seinen eigenen Netzen. — Hamlet hört noch mehr auf Mittelpunkt zu sein, wenn wir an die veränderte Lösung denken. Hiermit hat sich der Bearbeiter die größte Freiheit genommen — eine Freiheit, die auch Goethe tadelt, *wenn* er sagt, ohne die vier Leichen könne er das Stück nicht

schließen.[1]) Wir erkennen nicht, was ihn veranlassen konnte, die Grenzen der Zulässigkeit so weit zu überschreiten; die Rücksicht auf die Bühne forderte es nicht. Vielleicht die auf die Zuschauer?[2])

Einer ähnlichen Willkür begegnen wir, wenn wir nun zusehen, was Schröder aus den Charakteren des Stückes zum Theil gemacht hat. Bis auf die Königin zeigen sich die Personen im Ganzen wie bei Shakespeare. Hamlet freilich erscheint bei Schröder fast wie ein willenloses Geschöpf. In der Urdichtung zeigt doch sein Abenteuer zur See — er springt allein auf's feindliche Schiff — daß er persönlichen Muth besitzt; auch der Fechtauftritt beweist, daß er seinen Mann stehen kann, ebenso wie die Begegnung auf dem Kirchhofe; schnell entschlossen handelt er, als er die Absicht erkennt, in welcher Rosenkranz und Güldenstern ihn begleiten; er hat eben nicht Zeit, lange zu überlegen. Bei Schröder fehlt dies Alles; da fällt es uns auf, wenn Ophelia (III, 11) klagt, daß in ihm der Degen eines Helden vernichtet sei. — Schwerlich möchte ferner die Weglassung des Fortinbras, der, wie oben erwähnt, auch für die Handlung nicht unwichtig ist, zu rechtfertigen sein. Der Dichter erschuf ihn als Gegensatz zu Hamlet; der Anblick seiner Gestalt soll zeigen, welche Eigenschaften dem Helden des Stückes mangeln. Durch Laertes wird diese Absicht nicht erreicht, obgleich auch er als Gegenbild zu Hamlet dient: dieser will Ueberlegung, Laertes Rache um jeden Preis. Erst Fortinbras stellt in sich das rechte Maß dar; er würde nicht zu einem Verrathe die Hand bieten wie Laertes; aber er greift tapfer zu, wenn es die Ehre gebietet.

Bei einem Charakter müssen wir etwas länger verweilen, dem der Königin. Als Hamlet den König ersticht, und die Edelleute ihre Degen gegen ihn zücken, gebietet sie Frieden mit den Worten: „Halt ein, Laertes! Haltet ein, Dänen! Höret, höret eure sterbende Königin! Er war ein Mörder, euer König; er vergiftete meinen Gemahl, und diese eure Königin — o daß meine eigene Zunge mein Ankläger werden muß — willigte in den Mord.“ (Es donnert, sie fällt in einen Sessel, die Umstehenden beben erstaunt zurück.) — Die Frage, warum sich der Bearbeiter eine so bedeutende Abweichung erlaubt hat, lassen wir auf sich beruhen; wir wollen ein Urtheil über die Hamburger Gestalt des Hamlet gewinnen und fragen nur, ob wir auf eine solche Ueberraschung gefaßt sind, ob wir nach dem Zusammen-

[1]) A. a. O. IV, 4.
[2]) Vgl. Theil IV.

hange annehmen dürfen, daß die Königin am Tode ihres Gemahls mitschuldig ist.

In ihrem Verkehr mit dem Könige tritt ihre Mitwissenschaft nicht hervor. Zwar sagt sie zu ihm (IV, 14): Ja, ich liebe ihn, ich bin Mutter, mein Leben ist mit dem seinigen verwebt. — Hütet euch also! — Häuft nicht Verbrechen auf Verbrechen! — Aber es ist damit nicht gesagt, daß sie schon darum wußte, als die That geschah, geschweige daß sie ihre Einwilligung dazu gab. Als sie sich und ihren Wankelmuth in dem stummen Spiel, welches dem eigentlichen Stücke vorangeht, so getreu abgeschildert sah, mochte ihr der Gedanke kommen, daß auch Claudius gehandelt haben könne, wie der Lucianus des Schauspiels, und daß sie mit dem Mörder ihres Gatten lebe. Die Erregung und der plötzliche Aufbruch des Königs mochte diesen Verdacht verstärken. Sie mochte sich vergegenwärtigen, wie unaufgeklärt der plötzliche Tod ihres Gemahls geblieben sei, und ihr Verdacht mußte durch die Unterredung mit Hamlet fast zur Gewißheit werden. Man lasse dies also gelten. Alles aber spricht dagegen, daß sie schon vorher Etwas von dem Verbrechen wußte. Der Geist, dessen Mittheilung Hamlet zu dem Geheimniß, das den Tod seines Vaters umhüllt, den Schlüssel giebt, sagt Nichts davon, daß sie am Morde theilhabe; alle Schuld fällt auf Claudius, „der durch verrätherische Geschenke und durch den Zauber seines Witzes ihr Herz verführte;“ darum soll auch Hamlet „seine Seele nicht mit blutigen Gedanken gegen seine Mutter beflecken, sondern sie dem Himmel überlassen und dem nagenden Wurm, der in ihrem Busen wühlt.“ Nachher zeigt auch die Unterhaltung mit Hamlet, daß sie sich von einem solchen Vorwurfe frei fühlt. Sie würde nicht fragen: Was habe ich gethan, das dich vermessen genug macht, mich so anzulassen? und später: Weh mir, was für eine That! — Als Heuchlerin zeigt sie sich nirgends; am allerwenigsten ist sie es jetzt; sie ist zu tief durch die Reden ihres Sohnes erschüttert. Und auch Hamlet kommt der Gedanke nicht, daß seine Mutter des Gattenmordes schuldig sei. Wenn er von einer That spricht, „die den ehrwürdigsten Verträgen die Seele ausreißt . . . welche selbst das keusche Erröthen der Unschuld verdächtig macht“ — so meint er die Hast, mit der sie ihre Gelübde vergaß. Dies geht zur Genüge aus dem Fortgange des Auftritts hervor; denn nun weist er auf die Gemälde, die Abbildungen der beiden Brüder, und zeigt ihr den Abstand zwischen ihnen. Ferner: das stumme Spiel, welches der Aufführung vorhergeht, soll doch

auf diese vorbereiten, muß daher dem Thatbestande möglichst nahe kommen. In diesem vollführt aber Lucianus allein das Verbrechen; dann kommt die Herzogin zurück, „und da sie den Herzog todt findet, gebärdet sie sich kläglich.“ Würde sie das, wenn sie in den Mord gewilligt hätte? Und wenn es dann weiter heißt: Der Vergifter buhlt hierauf um die Herzogin und bietet ihr Geschenke an; sie scheint eine Zeit lang unwillig und unschlüssig, doch zuletzt nimmt sie seine Liebe an — so ist dies doch das deutlichste Zeichen, daß sie an dem eben verübten Verbrechen unschuldig ist. Wenn endlich der König sich plötzlich erhebt und forteilen will, könnte sie noch fragen: Was fehlt meinem Gemahl? Sie würde doch seine Erregung verstehn; ja sie würde sich selber verrathen, wenn sie Etwas zu verrathen hätte. Auch denkt Hamlet, als er sich über den Eindruck, den das Stück gemacht, mit Gustav unterhält, nur an den König: Laß weinen den verwundten Hirsch, — Der unverletzte spielt: — So geht's, die Unschuld rührt das nicht, — Was Bosheit peinlich fühlt. — Endlich ist unserer Meinung nach eine so innige Liebe zum Sohne, wie sie die Königin beseelt, unverträglich mit einer Gesinnung, die vor dem Morde eines Gatten nicht zurückschreckt, den sie liebte und verehrte, und der sie auf Händen trug; es verträgt sich damit nicht eine so zarte Fürsorge und Unbefangenheit, mit der sie des Sohnes gedenkt, wenn sie — III, 2 bei Schröder — sagt: Ich wünschte sehr, daß Ophelien's Reize die glückliche Ursache von Hamlet's Zustande sein mögen; so könnt' ich hoffen, daß ihre Tugend ihn zu Beider Ehre auf den rechten Weg bringen werde! Wenn sie so sprechen könnte und dabei schuldbewußt wäre, so müßte sie der stärkste Charakter in dem Stücke sein, und sie ist offenbar der schwächste. — Sonach ist das letzte Geständniß der Königin im Vorhergehenden nicht begründet, und ein Unstern hat den Bearbeiter verhindert, diese Erfindung seines Vorgängers, Heufeld's, auszumerzen. Die Sache schien ihm vielleicht nicht klar genug; nun führte er den Zuschauer, dem er sie deutlicher zu machen suchte, erst recht irre.[1]) Wahrscheinlich

[1]) Man hat viel über die Frage gestritten, ob Shakespeare der Königin die Mitschuld aufbürde oder nicht. Seine Absicht geht aus der Quartausgabe hervor, in der es heißt: *But as I have a soul, I swear by heaven — I never knew of this most horrid murder.* — Wir schließen uns oben zum Theil der Beweisführung eines Ungenannten an, welcher das Ergebniß der Untersuchungen zusammengefaßt hat: *Attempt to Ascertain whether the Queen were an Accessory* . . . . London, 1856. — den Hauptgedanken nach wiedergegeben in Furness' Variorum Edition of Shakespeare, Vol. IV.

aber war es ihm wie seinem Vorgänger bloß um die Wirkung zu thun, die ein solcher Theaterstreich unfehlbar hervorrufen mußte.

Noch in einer wichtigen Beziehung weicht die Bearbeitung von der Urdichtung ab. Hier nämlich, wie in den übrigen Bearbeitungen, wird durchgängig die Prosa angewandt. Dem idealen Inhalte des Trauerspieles soll aber die ideale Form entsprechen. Dies empfand auch Shakespeare. Jedoch es traten zahlreiche Fälle ein, wo er die Prosarede vorzog. Wenn sich uns Hamlet in seinem eigentlichen Wesen zeigt, so bewegt er sich, der ganzen Haltung des Stückes gemäß, in rhythmischer Rede, sei es, daß wir ihn in ruhiger Ueberlegung finden, sei es, daß er in leidenschaftlichen Ergüssen seinem Herzen Luft macht. Sobald er sich aber anders zeigt, als er ist, kleidet er seine Gedanken in ein anderes Gewand; so äußert sich auch der unverstellte Wahnsinn der Ophelia in prosaischer Rede, während sie sich vorher der edleren bedient.[1])

Es lag also für den Dichter in der Sache begründet, wenn er mit den Darstellungsformen wechselte. Umsomehr erscheint es geboten, daß diese seine Eigenthümlichkeit bei der Wiedergabe in fremder Sprache nicht verwischt werde, der poetischen Form ihr Recht bleibe. Die Uebersetzung Wieland's aber — mit Ausnahme des Sommernachtstraums — sowie die von Eschenburg, auf denen Schröder's Bearbeitung beruht, bedienen sich der Prosa; erst Schlegel hat Shakespeare im Versmaße der Urschrift übersetzt; auf ihn bezw. Tieck gehen alle heutigen Bearbeiter zurück. Eine poetische Uebersetzung, führt er aus, sei in gewissem Sinne treuer als die treueste prosaische.[2]) Die letztere habe eine entschiedene Unähnlichkeit mit dem Original, welche sich über das Ganze verbreite, und es stelle sich dabei sehr oft die Verlegenheit ein, entweder den Ausdruck schwächen, oder sich in Prosa erlauben zu müssen, was nur der Poesie, oder auch ihr kaum anstehe. Dies finden wir an den uns vorliegenden Schröder'schen Bearbeitungen vollauf bestätigt. Daß der Charakter der ganzen Dichtung ein anderer wird, ist auf den ersten Blick klar; man vergleiche beispielsweise folgende Stelle aus Hamlet bei Schlegel und bei Schröder, und man wird einen Begriff davon bekommen, wie ganz anders als heute Shakespeare von der Bühne herab zu unseren Voreltern klang.

---

[1]) Vgl. Delius im Shakespeare-Jahrbuch V.

[2]) A. a. O., S. 110.

Ophelia's Tod.

(Schlegel, IV, 7.)

Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand . . .
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Aesten aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
In's weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indeß sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Noth begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod.

(Schröder, V, 12.)

Es ist hinter dem Palast am Ufer des Flusses ein Weidenbaum; diesen wollte sie hinanklettern, um ihre Strohkränze auf die herabhangenden Zweige zu hängen. Ein Ast brach, und sie fiel mit ihren Kränzen in der Hand ins Wasser. Der Strom riß sie fort, ohne daß ihr Jemand hätte können zu Hülfe kommen. Ihre ausgebreiteten Kleider hielten sie eine Zeitlang wie eine Wasser-Nymphe empor, und so lange das währte, sang sie abgebrochene Stücke aus alten Balladen, als eine, die keine Empfindung ihres Unglücks hatte, oder, als ob sie in diesem Element geboren wäre; aber länger konnte es nicht sein, als bis ihre Kleider so viel Wasser geschluckt hatten, daß sie durch ihre Schwere die arme Unglückliche von ihrem Schwanengesang in einen nassen Tod hinabzogen.

Unsere Probe zeigt zur Genüge, daß die poetische Form kein entbehrlicher zufälliger Zierrath sei. Aber wir staunen noch mehr, wenn wir die Sprache in's Auge fassen; befremdet sie uns schon bei Wieland und Eschenburg, so kommt sie uns bei Schröder entsetzlich nüchtern vor. Der bildliche Ausdruck ist eins der wesentlichsten Mittel der dichterischen Darstellung; durch ihn unterscheidet sie sich, auch die poetische Prosa, von der alltäglichen Rede; durch ihn vermag der Dichter nicht bloß richtige, sondern auch lebendige Vorstellungen in uns zu erwecken. Was vom Dichter überhaupt gilt, gilt von Shakespeare im besonderen. Den Reichthum und die Pracht seiner Bilder würden wir bei Schröder vergebens suchen. Sie mögen bei Shakespeare oft zu sehr gehäuft, auch gesucht sein; es hätte also dem Ganzen nicht geschadet, wenn der Bearbeiter, sobald er einmal frei schalten zu dürfen glaubte, auf eine sparsamere Vertheilung Bedacht genommen hätte. Er hat aber die Sprache fast jedes Schmuckes entkleidet; es ist, als ob er grundsätzlich den sinnlicheren Ausdruck vermieden, die Rede absichtlich verwässert habe. Man sehe folgende Beispiele.

Bei Schlegel heißt es: Ausgabe von 1798.	Bei Schröder:
S. 148. Der Morgen, angethan mit Purpur, Betritt den Thau des hohen Hügels dort.	S. 3. Der Morgen bricht an, wir wollen gehen!
S. 155. . . . . Dem zu Ehren Soll das Geschütz heut' jeden frohen Trunk, Den Dänmark ausbringt, an die Wolken tragen!	S. 12. So daß dieser Tag ein Tag der Freude sein soll!
S. 159. . . . . während sie, Geronnen fast zu Gallert durch die Furcht, Stumm stehn und reden nicht mit ihm.	S. 15. Sie standen ganz unbeweglich, und hatten nicht den Muth, ihn anzureden.
S. 162. Und was sich sonst zu Nacht ereignen mag . . . Gebt allem einen Sinn, doch keine Zunge.	S. 17. Es mag uns heute Nacht begegnen, was da will; beobachtet es, aber schweigt.
S. 164. Kein Arg befleckt die Tugend seines Willens . . .	S. 19. Vielleicht liebt er dich jetzt aufrichtig.
S. 175. Etwas ist faul im Staate Dänemarks . . .	S. 27. Es muß ein verborgenes Uebel im Staate von Dänemark liegen.
S. 178. Auch wärst du träger als das feiste Kraut, Das ruhig Wurzel treibt an Lethe's Bord, Erwachtest du nicht hier!	S. 29. Auch müßtest du gefühllos sein, wenn du nicht in die Bewegung kämest!

Gleichnisse, Schilderungen sind ganz fortgefallen. Man sehe Schröder, S. 5, wo es nur heißt: Die Glocke hatte eben eins geschlagen — und halte dazu Schlegel, S. 142: Als eben jener Stern vom Pol gen Westen u. s. w. — Schröder, S. 7: Die Sonne verfinsterte sich, wie zum Tage des Weltgerichts — zu Schlegel, S. 146: Die Sonne fleckig, und der feuchte Stern, — Deß Einfluß waltet in Neptunus Reich, — krankt an Verfinsterung u. s. w. — Stellen, wie: Bevor die Schuh' verbraucht, womit sie meines Vaters Leiche folgte; — Bevor das Salz höchst frevelhafter Thränen der Wangen Röthe noch verließ: — Warum die Gruft geöffnet ihre schweren Marmorkiefern — sind bei Schröder auch nicht andeutungsweise ersetzt.

Demnach ist unser Eindruck, daß die Fähigkeit einer gewissen Anempfindung aus der Bearbeitung nicht hervorleuchtet. An die Stelle der dichterischen tritt die hausbackene Auffassung. Nichts geschieht für unsere Einbildungskraft, Alles wird immer nur für den einfachsten Verstand zurecht gemacht. — Auslassungen, Kür-

zungen ließen sich durch die Rücksicht auf die Bühne rechtfertigen; wenn Auftritte, die zu einander passen, zusammengelegt werden, so wird eine größere Geschlossenheit der einzelnen Aufzüge erreicht.[1]). Aber solche Aenderungen erscheinen verschwindend gering, wenn man damit vergleicht, was aus der Gesammthaltung des Stückes geworden ist. Wir haben soeben die äußere Form einer Erörterung unterzogen. Wir haben vorher gesehen, wie gering die Achtung ist, mit der zum Theil die Charaktere des Dichters behandelt werden. Unbegreiflich bleibt die Art, wie mit der Eintheilung des Stoffes umgegangen,[2]) und wie die ganze Handlung in's Gewöhnliche herabgezogen ist. Die Großartigkeit des Hintergrundes ist geopfert; aus dem Kampfe des Helden gegen das Schicksal ist ein vorübergehendes Ereigniß in seinem Leben geworden,[3]) der tragische Ausgang ist einer schwächlichen bürgerlichen Lösung gewichen — so daß wir uns das Wort zu eigen machen können, mit welchem Lessing im 64. Literaturbriefe Wieland's Johanna Gray verurtheilt: derselbe habe einen prächtigen Tempel eingerissen, um eine kleine Hütte davon zu bauen. —

Daß darum Schröder's Verdienste um Shakespeare groß genug sind, gedenken wir später zu erweisen. — Zunächst besprechen wir König Lear; aber wir müssen uns kürzer fassen, und wir können es auch. In diesem Stück sind Schröder's Aenderungen bei weitem nicht so einschneidend wie bei Hamlet. Wir fangen mit dem Ende an. Auch hier ist der tragische Ausgang abgeschwächt; Schröder glaubte wenigstens Cordelia am Leben lassen zu müssen.[4]) Während nämlich bei Shakespeare der Rath des reuigen Edmund zu spät kommt und der verzweifelnde Lear mit Cordelia's Leiche erscheint, um dann selbst im Tode zusammenzubrechen, eilen in der Schröderschen Bearbeitung Edgar und Kent in das Gefängniß, in welches wir nun versetzt werden, und entfernen die im Auf-

---

[1]) Während innerhalb derselben bei Shakespeare der Schauplatz fünfzehnmal wechselt, geschieht dies nur viermal bei Schröder. Die Vereinfachung tritt allerdings zuweilen auf Kosten der Wahrscheinlichkeit ein. So befinden wir uns im V. Akt an dem unbestimmten Orte der Franzosen, von dem Lessing im 46. Stück der Dramaturgie spricht.

[2]) Man wird dies doch nicht mit dem Vorgange Heufeld's oder mit der Eile entschuldigen wollen, mit der Schröder an's Werk ging. S. S. 234.

[3]) S. S. 223.

[4]) Ueber die Schuld der Cordelia vgl. Oehlmann, Shakespeare-Jahrbuch II. — Vischer, a. a. O.

trage Edmund's erschienenen Schergen. Lear sucht die ohnmächtige Cordelia, in der Meinung, sie sei todt, zum Leben zu erwecken; es ist vergebens, und sein Herz bricht. — Die Gliederung des Inhaltes ist dieselbe wie beim Dichter, nur ist für den Schluß von II aus der Vorlage III, 3 herüber genommen: Gloster mißbilligt das Verfahren gegen Lear. Er hat auch einen Brief von Frankreich bekommen, der das Herannahen eines Heeres meldet; eine Vorbereitung auf die spätere Dazwischenkunft der Cordelia. Doch erfahren wir noch nicht, daß Edmund den Vorsatz faßt, seinen Vater zu verrathen. Außerdem ist Verwandtes zusammengelegt, wo das Bedürfniß der Vereinfachung für die Bühne vorlag. So wechselt der Schauplatz bei Schröder nur sechsmal innerhalb der Aufzüge, während dies in der überlieferten Gestalt des Stückes einige zwanzigmal geschieht. — Die wichtigste Veränderung, soweit es sich um dramatische Form handelt, ist am Anfange des Stückes eingetreten. Während nämlich bei Shakespeare auf ein kurzes Zwiegespräch zwischen Kent und Gloster die Exposition, soweit sie die Lear-Tragödie betrifft, in lebhafter Handlung vorgeführt wird; wenn wir gegenwärtig sind, wie Lear den Schmeichelreden der Töchter lauscht u. s. w. — so ist bei Schröder dies Alles in matter Erzählung mitgetheilt. Kent berichtet, was sich begeben, und scheidet dann, um sich unkenntlich zu machen und so dem Könige dennoch dienen zu können. Nun enthüllt sich uns Edmund, es folgt die Unterredung mit seinem Vater, den er gegen Edgar aufhetzt u. s. w., und Lear tritt zum ersten Male auf, wenn er vor Albany's Palast erscheint, um die Gastfreundschaft seiner Tochter Goneril in Anspruch zu nehmen. Wir werden an die damals noch nicht ganz verbannten französischen Stücke erinnert, wo den Vertrauten die Rolle zufällt, uns das Frühere mitzutheilen. In diesem Falle gestaltet sich der Anfang mehr zu einer Gloster- als zu einer Lear-Tragödie. Die Aenderung wurde damals als guter Gedanke gepriesen;[1]) Goethe erscheint Lear in dem betreffenden Auftritte so absurd, daß man seinen Töchtern in der Folge nicht Unrecht geben könne; aber er meint, das sei wahr, daß der Charakter des Stückes durch diese Weglassung aufgehoben werde.[2]) Wir geben nun zur Veranschaulichung diesen Anfang des Stückes.[3])

---

[1]) Schink, Dramaturgische Monatshefte I, 156.

[2]) Shakespeare und kein Ende.

[3]) Ob auch dieser Anfang gelegentlich fortgefallen ist? Kaum glaublich. Und doch ist im Souffleurbuche, welches sich auf der hiesigen Stadtbibliothek befindet,

I. 1. — Ein Zimmer in Gloster's Schlosse.
Gloster. Kent.

Gloster: Aber was ist die Ursache Eurer Verbannung, mein würdiger Lord?

Kent: Daß der gute alte König sich der Regierungssorgen begeben und das Reich unter seine drei Töchter theilen wollte, wißt Ihr. Ich war dabei gegenwärtig. Vorher wollte er untersuchen, welche von seinen Töchtern ihn am meisten zugethan sei, um ihr das reichste Erbtheil zu geben. Die beiden ältesten, Goneril und Regan, verschwendeten ihren Athem in ausgesuchten Liebesversicherungen. Die stille, zärtliche Cordelia liebte und schwieg. Der König ergrimmte, als sie versicherte, ihn nicht mehr und nicht weniger zu lieben, als es ihre Pflicht fordere. Er verstieß sie und gab ihr Erbtheil den älteren Schwestern und den Herzögen, ihren Männern.

Gloster: Unnatürlich, höchst unbillig!

Kent: Ich redete für Cordelia, heftiger als ich vielleicht gesollt hätte; und so ward ich verbannt.

Gloster: Seinen treuen Kent! Er tödtet den Arzt, um seinen tödtlichen Schaden zu nähren.

Kent: Seine Schwiegersöhne hat er mit aller Gewalt, den Rechten und Vortheilen der Majestät belehnt. Er selbst will, mit Vorbehalt von hundert Rittern, die sie ernähren sollen, seinen monatlichen Aufenthalt wechselweise bei ihnen nehmen. Dieses allein und den königlichen Titel hat er sich ausbedungen.

Gloster: Der Himmel gebe, daß er sich wohl gerathen habe! Und Cordelia?

Kent: Erblos, verlassen, mit dem Fluche ihres Vaters beladen, stand das liebe Mädchen, ein Spott ihrer übermüthigen Schwestern, als der König von Frankreich herbei kam, sie ohne Mitgift und Segen zur Gemahlin verlangte, sie erhielt, und augenblicklich mit sich in sein Reich nahm.

Gloster: Edler König, ein größeres Erbtheil konnte Lear dir nicht geben, als Cordeliens Herz und Hand. — Aber Mylord von Kent?

Kent: Ich werde meinen alten Lebenslauf in einem neuen Lande fortsetzen. Seitdem die Sachen diese Gestalt erhalten haben, lebt die Freiheit anderswo, und die Verbannung ist hier. — Die Götter nehmen dich in ihren theuren Schutz, Cordelia! Und möchten die weitläufigen Reden ihrer Schwestern durch die That beweisen, daß lange Versicherungen der Liebe von guter Wirkung sind.

Gloster: Aus tausend Ursachen wünschte ich, diese Dinge wären anders. Auch um meiner Söhne willen, u. s. w.

Maß für Maß ist für unsern Zweck von keiner Bedeutung. Auch hat das Stück an sich keinen Reiz für uns; kein anderes zeigt in dem Grade, daß die Anschauungen des Dichters über Wohlanständigkeit den heutigen Begriffen widersprechen. Mehr als der allgemeine Gedanke, daß nämlich derjenige, welcher strenge

---

an die Stelle des 4. Auftritts (bei Schröder) die Ueberschrift (handschriftlich): **Acktus I,** und es folgt das Selbstgespräch Edmund's: Du, Natur, bist meine Göttin u. s. w. — Dann wäre Lear noch mehr in den Hintergrund gedrängt. Natürlich hätte dann später Etwas zur Erklärung eingeschoben werden müssen.

Anforderungen an Andere stellt, selber über menschliche Schwächen erhaben sein muß, kann daraus für uns nicht festgehalten werden. Schröder thut dies aber, obgleich die bedenklichen Stellen abgeschwächt sind, und macht seine Bearbeitung für uns ungenießbar, — ein Beweis, daß man damals einen andern Geschmack hatte. Wenn das Stück neuerdings wieder in den Bühnenberichten erscheint, so ist es nicht mehr das alte, sondern ein neues.[1])

Anders ist es mit Heinrich dem Vierten. Auch dieses Stück kommt Hamlet und König Lear seinem Erfolge nach nicht entfernt gleich; aber es enthält doch eine Glanzrolle Schröder's; auch war sein Versuch, die beiden Theile in ein Stück zu verschmelzen, obschon willkürlich, jedenfalls für die damalige Zeit zu rechtfertigen. Die englischen Parteikämpfe des 15. Jahrhunderts, die Empörungen der Großen lagen ihr zu fern, und „nationalisieren" ließ sich der Stoff nicht;[2]) es mußte also gekürzt werden. Auch dem Künstler mußte auffallen, daß die Handlung bei Shakespeare mit dem Ende des ersten Theiles keinen Abschluß erreicht, die Empörung nicht überall bewältigt, auf die Lebensänderung des Prinzen nur hingedeutet ist: I. 2, am Schlusse. — Und dieser Versuch ist auch ein gelungener zu nennen. Vor allem ist der Prinz viel mehr in den Mittelpunkt gerückt; er nimmt immer unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, ob er die Empörer im Felde bekämpft oder sich am Treiben wilder Genossen betheiligt. Daß Falstaff nicht bloß dazu da ist, ihn in's Licht zu setzen, sondern uns auch durch seinen Humor und seine Abenteuer unterhält, könnte man Shakespeare ebenso gut zum Vorwurfe machen, bei dem die Doppelhandlungen eine so große Rolle spielen. — Um unsere Meinung zu begründen, wollen wir diesmal nicht Aufzug für Aufzug u. s. w. mit der Dichtung Shakespeare's vergleichen, sondern uns gleich — als Abschluß dieses Theiles — den Aufbau des Schröderschen Stückes vor's Auge führen.[3])

I. Während die Erhebung Percy's und seiner Sippe sich vorbereitet, führt der Erbe des Thrones, dessen er beschämt gedenkt

---

[1]) Maß für Maß . . . von G. Freih. Vincke, 1871. S. darüber Jahrbuch VII.

[2]) Vgl. IV.

[3]) An den Charakteren ist nicht geändert. Von den Personen fehlen Northumberland, Lady Percy, Mortimer, Lady Mortimer, Owen Glendower, der Erzbischof Scroop und andre Feinde des Königs. Warwick's Rolle übernimmt Westmoreland. Ferner die Friedensrichter — die Rolle Schaal's wird theilweise von einem Kaufmann Dombledon übernommen — die Rekruten, Dortchen u. a. m.

(I, 1), ein sorglos ausgelassenes Dasein mit Falstaff und dessen Gesellen. Aber er geht mit nichten in demselben auf. „Ich kenne euch alle," heißt es am Ende des I. Aufzuges, „und ich will noch eine Zeit lang eurem zügellosen Leben zusehen. Ich will's machen wie die Sonne, die den häßlichen, ansteckenden Dünsten erlaubt, ihre Schönheit der Welt zu verbergen, damit sie, sobald es ihr gefällt, wieder zu scheinen, desto mehr bewundert werde..."[1])

II. Percy, Worcester, Vernon u. s. w. schreiten zur That, obgleich das Ausbleiben der Bundesgenossen einen schlimmen Ausgang kündet. Prinz Heinrich treibt mit Falstaff seinen Scherz. Aber wenn er auch der Gefahr gegenüber sorglos scheint, so ahnt er doch, daß in seinem Leben eine Aenderung bevorsteht. Er will zu Hofe, zum Vater (letzter Auftritt): „mich bringen meine Ausschweifungen und ihn seine Sorgen um den Schlaf. Das weiß ich, daß ich morgen nicht hier bin und vielleicht bald Percy in's Gesicht sehe."

III. Nun sich ein anderes Feld für die Bethätigung seiner jugendlichen Kraft öffnet, findet in seiner Lebensführung ein Umschwung statt. Auf die Vorwürfe des Königs über seinen Verkehr mit verächtlicher Gesellschaft verspricht er, mehr er selbst zu sein: „Gott verzeihe es denen, die mich in Eurer Majestät Gedanken so tief erniedrigt haben. An Percy's Kopf will ich mich rechtfertigen und die Welt überzeugen, daß ich Euer Sohn bin. Immerhin mag Percy's Ehre unzählbar werden, und meine Schande verdoppelt. Denn der Tag soll kommen, da dieser Sohn der Ehre und des Ruhmes, dieser tapfere Hotspur seine glänzenden Thaten gegen meine Verachtung austauschen soll" — und er geht sich für den Feldzug zu rüsten. Dann das Kehrbild: Falstaff soll auch in den Krieg! Er hat eine Stelle beim Fußvolk bekommen! Und zum Schluß sein Abschied von der Wirthin!

IV. Der vierte Aufzug führt uns in das Getümmel der Schlacht. Wir erblicken Falstaff in seiner tragikomischen Rolle. Prinz Heinrich aber macht sein Wort gut; er fordert Percy und überwindet ihn im Einzelkampfe. „Als dieser Körper noch einen Geist in sich hatte, war ein Königreich ein zu kleiner Raum für ihn, aber jetzt sind zwei Schritte der schlechtesten Erde Raums genug. Diese Erde, die dich Todten trägt, trägt keinen Lebenden, der dir an

---

[1]) In Schlegel's poetischer Uebertragung lautet natürlich die Stelle anders: Erster Theil I, 2, am Schluß.

Edelmuth gleich. Laß mich dein zerfleischtes Antlitz verhüllen, damit ich dir den letzten Liebesdienst erweise. Fahr wohl, und nimm deinen Ruhm mit dir gen Himmel; deine Schmach schlafe mit dir in deinem Grabe und werde in deiner Grabschrift nicht erwähnt.“ Den Douglas setzt er, auch des Feindes schöne Thaten achtend, ohne Lösegeld und Bedingung in Freiheit. So hat denn der Prinz, als der Aufzug mit dem Aufbruch des Königs nach London und der Aussicht auf seinen nahen Tod schließt, durch Adel der Gesinnung und durch Heldenthaten der Welt bewiesen, daß er seiner größeren Aufgabe gewachsen ist.

V. Der Aufstand ist vollends unterdrückt. Aber das Ende des Königs steht bevor. Ernste Gedanken bewegen den Prinzen: die Sorgen, die an der Krone haften; der Vorsatz, ihren Besitz gegen die ganze Welt zu behaupten. Und als der König dahinscheidet, zeigt es sich, daß er ganz mit seinem früheren Leben gebrochen hat; er ist edel und gerecht gegen den, welcher auf dem Richterstuhle die Würde des Königs und des Gesetzes gewahrt hatte. Geträumt hat er einmal vom liederlichen Falstaff; Ausschweifungen und Späße haben nun keinen Theil mehr an ihm.

IV.

Wir haben versucht, eine Anschauung von der Gestalt zu gewinnen, in welcher Shakespeare am Ende des vorigen Jahrhunderts auf der Bühne erschien. Aber wenn wir Schröder's Bearbeitungen[1]) gerecht werden wollen, so müssen wir sie unter den Bedingungen ihrer Zeit betrachten. Erst dann, und wenn wir zugleich Schröder's Thätigkeit als Bühnenleiter, sein Wirken als Künstler berücksichtigen, werden wir seine Verdienste um Shakespeare würdigen können. Meyer sagt, Schröder habe bei seinen Bearbeitungen mehr den Geschmack des Publikums, als den seinigen zu Rathe gezogen.[2]) Lassen wir es dahin gestellt, ob er wirklich nur diesem Geschmack Zugeständnisse machen mußte, oder ob er selber darin befangen war; bei seinen eigenen Stücken ist jedenfalls mehr die unmittelbare Wirkung als der künstlerische Gesichtspunkt maßgebend gewesen. Es genügt zu zeigen, daß vor allem der damalige Ge-

---

[1]) Wir denken immer vorzugsweise an Hamlet und König Lear.

[2]) I, 290.

schmack verantwortlich zu machen ist; daß man für den echten Shakespeare damals noch nicht reif war.

Die herrschenden öffentlichen und gesellschaftlichen Zustände gestatteten keine Wirksamkeit im Großen; überall waren der freien Entwickelung, außer auf literarischem Gebiete, Schranken gezogen. Daher war der dramatischen Dichtung, welche sich schon lange die Darstellung des Lebens zur Aufgabe gemacht hatte, das Würdige versagt; über lehrhafte Rührstücke kam man im Ganzen nicht hinaus. Der frische Hauch der Sturm- und Drangzeit berührte nur mehr die literarischen Kreise. Zwar sah man auch auf der Bühne erst Ritter-, dann Räuberstücke, und es ist bekannt, mit welcher Besorgniß Lessing das Aufkommen dieser Gattung verfolgte; aber das auffällige Gebahren der neuen Richtung hatte gerade die Wirkung, daß die auf das einfach Bürgerliche bedachte Theaterdichtung sich blühender als je entfaltete, zumal sie meist von Schauspielern ausging und auf bessere Bühnenkenntniß fußte. Die gemeine Wirklichkeit, die Leiden und Freuden des täglichen Lebens wurden vorgeführt. Auch hier herrschte also die Natur, welche die neue Richtung als Führerin pries — aber diejenige, welche Schiller als die gemeine oder wirkliche, im Gegensatz zu der wahren bezeichnet hat; die Darstellung des Schönen war hier ebenso wenig das Ziel wie bei den Stürmern und Drängern. Mit dieser Richtung auf die unmittelbare Wirklichkeit hing es zusammen, wenn man der Bühne die Bestimmung zuwies, die Tugend, das bürgerliche Glück zu befördern; eine Schule für die Erwachsenen, ja auch für die heranwachsende Jugend zu sein. Hiermit hing es ferner zusammen, wenn Alles entfernt bleiben mußte, was sich nicht in den Rahmen der gewohnten Anschauungen fügen wollte;[1]) endlich auch, daß man von den Bearbeitern ausländischer Schauspiele verlangte, daß sie das Fremde möglichst in die Nähe rückten, selbst die Handlung, die Namen nach Maßgabe der heimischen Verhältnisse umänderten; man nannte das „Nationalisieren“ oder „Lokalisieren.“[2]) — Wie hätte daher der Theaterbesucher von damals sich zur Größe Shakespeare's zu erheben vermocht; wie hätte er das große gigantische Schicksal, welches den

---

[1]) So erklärt es sich wohl, daß von dem Umgehn der Geister, dem Krähen des Hahns im Schröderschen Hamlet keine Rede ist, daß die Hexen im Macbeth Anstoß erregen; — im Jahrhundert der Aufklärung!

[2]) Vgl. Schröder im Hamburger Theater, I, an der Stelle, wo er zur Einsendung von Preisstücken auffordert. Wir werden gewiß nicht fehl gehn, wenn

Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, fassen sollen![1]) Wirkliche Menschen wollte man auf der Bühne sehen, wie man sie im täglichen Leben unter seinen Bekannten fand.[2]) Darum waren Macbeth und die Lady „dem Hamburger Publiko“ zu abscheulich. Man wollte eine Entwickelung der Handlung, wie sie der Lauf der Welt mit sich bringt; die ganze Idealisierung sollte darin bestehn, daß man das Gute belohnt und das Böse bestraft fand. Der große norwegische Hintergrund im Hamlet war zu gewagt; es mußte möglichst eine Familiengeschichte werden, wie sie ja auch Schiller mit seinem Don Carlos zuerst im Sinne hatte. Darum konnte Schröder den Schluß in jenem Stücke nicht beibehalten. Im Othello wurde, wie oben erwähnt, der Versuch gemacht, denselben zu belassen; aber endlich blieb doch den Zuschauern zu Liebe die unschuldige Desdemona am Leben, ebenso Othello, der seinen Irrthum noch zur rechten Zeit einsieht;[3]) ebenso im König Lear die gute Cordelia. Die Kunstrichter freilich wußten es durch höhere Gründe zu rechtfertigen;[4]) so suchte ein Schink zu zeigen,

---

wir in den zu Grunde liegenden englischen Verhältnissen die Erklärung für die geringe Theilnahme suchen, die Heinrich IV. in Hamburg und in Wien fand. Daran liegt es vielleicht auch, daß Richard II. nicht gefiel; Maß für Maß dagegen fand Beifall!

[1]) Schink, Dramatische Fragmente, II. 1781. „So sehr Macbeth von der einen Seite zu Shakespeare's ersten Meisterwerken gehört, so sehr ist er auch von der andern Seite eins von den Stücken, wo er sich am meisten an der guten Mutter Natur versündigte.“ — Und Schink war einer von den Führenden!

[2]) „Das ließe sich wohlfeiler haben,“ sagt Schlegel in den Horen, VI, 4; „auf Straßen und Märkten begegnen einem ja wirkliche Menschen in ganzen Haufen; man kann ihnen nirgends aus dem Wege gehen; und doch hält man sie für etwas so Seltenes und Sehenswürdiges, daß man ein eigenes Gebäude errichtet, ein Gerüst erleuchtet, viele mühsame Anstalten macht, um ein Dutzend derselben vor einer Versammlung, die aus eben dergleichen besteht, zur Schau zu stellen!“ — Gegen diesen spießbürgerlichen Geschmack wendet sich das Xenion „Shakespeare's Schatten“ von Schiller. Wie die Verzerrungen der Ritterspiele Überdruß erregten, so mußte endlich auch das lange Angaffen eines Alltagsgesichtes ermüden; vgl. Schiller's Brief an Goethe vom 31. August 1798; und so fand endlich die von Weimar ausgehende edlere Richtung Eingang, ohne indessen zur Herrschaft zu gelangen. Im Kampf gegen die nüchterne Auffassung stehen die Romantiker mit Goethe und Schiller auf demselben Boden.

[3]) Mithin erscheint Devrient's Vorwurf, a. a. O. II, 380, nicht begründet.

[4]) Daß Cordelia nur in Ohnmacht fällt, nennt der Berichterstatter in den Adressen-Comptoir-Nachrichten die sinnreichste Erfindung des Stückes; Shakespeare habe seiner Quelle treu bleiben wollen; andrerseits brächten englische Bearbeiter Cordelia mit Sieg gekrönt aus dem Spiele. — Derselbe lobt auch, daß Schröder den Narren beibehielt!

daß Hamlet's Tod schlechterdings wider alle Gesetze der poetischen Gerechtigkeit, der Moralität und Wahrheit sei. Ebenso ist das Einengen der Handlung auf den kürzest möglichen Zeitraum, die Beschränkung in den Ortsveränderungen auf die Gewöhnung der Zuschauer zurückzuführen, wenn natürlich auch Schröder, wie andere Bearbeiter, schon um der Bühne willen Vereinfachungen vornahm. Es war dies eine Nachwirkung des französischen Einflusses auf der deutschen Bühne. Daher die Fortlassung des großen Eingangsauftrittes im König Lear; Schink meint, die Aufmerksamkeit werde dadurch weniger verwirrt.[1]) Durch diese Gewöhnung erklärt es sich, daß Goethe's Götz auf der Hamburger Bühne nur einen flüchtigen Erfolg errang, obgleich Schröder einen Wegweiser hatte vertheilen lassen, um über die Ortsveränderungen zu unterrichten. — Endlich lag auch der Gebrauch der Prosaform im Geschmacke der Zeit. Mit den französischen Stücken war der Alexandriner im Ganzen verschwunden, und ein Blick auf die Lessing'schen Dramen zeigt, welch ein Fortschritt damit geschehen war, daß an die Stelle des steifen, förmlichen Vortrags die ungezwungene Bewegung trat. Man gewöhnte sich um so schneller daran, da man meinte, daß die Bühne, die doch ein Bild des gewöhnlichen Lebens gebe, auch die Sprache desselben zu gebrauchen habe; und durch Goethe's Götz wurde man noch mehr in dieser Meinung bestärkt. Dazu kam, daß die Prosaform auch der Neigung der Schauspieler entgegenkam. So ungern sie sich früher vom Alexandriner getrennt hatten, so ungern hätten sie jetzt die Prosa aufgegeben. Schröder entsprach ebenso den Wünschen der Zuschauer, wie denen der Schauspieler, wenn er in der Ankündigung zum Hamburger Theater sagt: Ob wir gleich Trauerspiele in Versen nicht ganz [von der Preisbewerbung] ausschließen, so werden uns gleichwohl die in Prosa, von sonst gleicher Güte, viel lieber sein. — Schiller's Erstlingswerke sind, wie bekannt, in Prosa; den Don Carlos mußte er für die Aufführung in Leipzig, 14. September 1787, in Prosa umsetzen; ebenso verfuhr damit Reineke in Dresden.[2]) Daher konnte sich Schröder nicht veranlaßt fühlen, hierin von der Wieland'schen beziehungsweise Eschenburgischen Uebersetzung abzuweichen; und wie sich in anderen Stücken der Zeit die Prosa so prosaisch wie möglich gestaltete, so fällt uns auch der nüchterne

[1]) Dramatische Monate, I. 1790.

[2]) In Hamburg wurde der Don Carlos zuerst am 30. August 1787, und zwar in Iamben, mit dem größten Beifall aufgeführt. Schröder machte den Philipp.

Ausdruck in den Schröder'schen Bearbeitungen nun nicht mehr so sehr auf. — Alles in Allem genommen konnte Schröder nicht anders verfahren, als er verfuhr; entweder mußte er auf Shakespeare Verzicht leisten, oder er mußte ihn seinem Publikum mundgerecht machen; — dem echten Shakespeare mußte es erst entgegen reifen. Der Erfolg gab ihm Recht; seine Bearbeitungen fanden an den verschiedensten Bühnen Verwendung,[1]) und berufene Stimmführer zogen sie allen übrigen vor.[2])

Diese Bearbeitungen Anderer muß man vor Allem ansehen, wenn man Schröder's Verdienst ermessen will. Stephanie d. J. in Wien lieferte einen merkwürdigen Macbeth, welcher zuerst 1772 (2. November) im Burgtheater aufgeführt wurde.[3]) Macbeth ist bereits siebzehn Jahre König; zehn Jahre lang hat er weise regiert; dann macht der Geiz ihn zum Tyrannen, die Thane beginnen abzufallen, Malcolm bricht mit einem englischen Heere in's Land (hiermit beginnt die Handlung!), Banquo, sein Helfershelfer beim Königsmorde, macht ihm Vorstellungen und wird dafür selbst von Macbeth ermordet. Fleance ist der Liebhaber Gonerils, einer Tochter Macduffs, welche der König verführen will. Als Ersatz für die Hexen erscheint Duncan's Geist wiederholt, auch sein Standbild redet und droht zu Zeiten. Wie Malcolm das Schloß erstürmt, bringt Lady Macbeth im Wahnsinn ihren Gemahl um, kommt dann wieder zur Besinnung, das Schloß geräth in Brand, der Saal stürzt ein, und Beider Körper werden mit Rauch und Flammen bedeckt.[4]) — Der Widerspenstigen Zähmung ist

---

[1]) Sie blieben auch lange im Gebrauch. Daß Goethe noch 1826 zu ihnen zurückzukehren empfiehlt, ist wohl auf seine Gegnerschaft gegen Tieck zurückzuführen. Bezeichnend aber ist, daß man in Berlin, wo schon 1799 Hamlet nach Schlegel gegeben worden war, 1807 wieder zu Schröder's Bearbeitung griff, bis endlich 1816 die von Horn, nach Schlegel, an die Stelle trat. In Wien wurde, wie aus einem Druck von 1811 hervorgeht, Schröder's Hamlet mit benutzt. In Dresden (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XV. 205) waren bis ins 2., ja 3. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts seine Bearbeitungen — Hamlet und König Lear sicher — im Gebrauch; König Lear wurde erst 25. März 1824 durch die von Voß ersetzt. In Hamburg wurde Hamlet — ausgenommen beim Gastspiele Devrient's — bis 1835 immer nach Schröder gegeben. König Lear war noch 1847 nach Schröder eingeübt, während Anschütz als Gast Vossischen Text sprach. Vgl. Uhde, das Stadttheater in Hamburg. 1817—77.

[2]) Schink, Dramatische Fragmente 1781.

[3]) Gedruckt Wien, 1773.

[4]) B. Bucher, Shakespeare-Anfänge im Burgtheater 1867. Die von ihm besprochenen Stücke sind aber kaum Shakespeare'sche zu nennen. — Vgl. auch

von Schink so sehr verdeutscht, „lokalisiert", daß man Shakespeare nicht wieder erkennt. Ort der Handlung ist Wien oder Nußdorf, Petrucchio ist hier Hauptmann von Gasner;[1]) die Shakespearesche Nebenhandlung fehlt; „Franziska" hat allerdings zwei Schwestern, aber eine ist schon Justizräthin, die andere Doktorin. Von Shakespeare ist eigentlich nur die Kur in das Stück übergegangen. — Aehnliches läßt sich von einigen Wiener Stücken sagen, denen in entfernter Weise die Lustigen Weiber von Windsor zu Grunde liegen; so ist in den „Lustigen Abenteuern an der Wien" die Handlung nach Penzing, Hietzing und auf den grünen Berg verlegt, und Falstaff ist in einen Chevalier Ranzenhofer verwandelt.[2])

Mit solchen Stücken wollen wir allerdings die Schröder'schen nicht vergleichen; aber auch andere, die dazu geeignet sind, stehn hinter den letzteren zurück. Bock[3]) läßt nicht nur Cordelia das Leben, auch Lear erwacht in den Armen seiner Tochter wieder zum Bewußtsein und zieht mit ihr nach Frankreich; der Narr ist gänzlich gestrichen, wie schon in englischen Bearbeitungen.[4]) C. H. Schmidt[5]) in seiner Bearbeitung des Othello macht aus dem Mohren einen Venetianer von niederer Herkunft, womit doch die Achse des Stückes verdreht wird; in einer andern Bearbeitung desselben Stückes verbirgt sich Emilia in Desdemona's Zimmer und versteckt Othello's Degen. In Weiße's[6]) Romeo und Julia beginnt

---

Genée, a. a. O. — Stephanie wollte später selber Nichts mehr von seinem Macbeth wissen; er hatte damit das Volks-Schauerstück „Don Juan" oder „Das steinerne Gastmahl" ersetzen wollen. — Für die folgenden Angaben vgl. Genée.

[1]) Anspielung auf den als Teufelsbanner berühmten geistlichen Rath J. J. Gasner. Das Stück wurde 1783 gedruckt.

[2]) Gedruckt Wien, 1772.

[3]) König Lear, 1779, Leipzig.

[4]) Bei Nahum Tate, 1681, auf den Garrick statt Shakespeare's zurückging, sind die Reden des Narren theilweise auf Kent übertragen. Auch er läßt Lear und Cordelia am Leben. (Vgl. Vincke über Garrick's Bühnenbearbeitungen Shakespeare's, Shakespeare-Jahrbuch XIII.) Noch mehr. Nahum Tate bereichert das Stück mit einer Liebe zwischen Edgar und Cordelia. (Schink, Dramatische Monate 1790, II.) Wem fällt hier nicht ein, was Lessing über die Französierung des Philoktet in seinem Laokoon sagt?

[5]) Leipzig, 1769.

[6]) Leipzig, 1768. — Er will von den Engländern „die großen tragischen Situationen, die Bearbeitung und Absteckung der Charaktere, den edlen, kühnen und erhabenen Ausdruck und die Sprache der Empfindung und Leidenschaften nutzen; von den Franzosen die Uebereinstimmung der einzelnen Theile mit dem

die Handlung mit der Mitte des dritten Aufzuges bei Shakespeare; was vorher liegt, erzählt Julie ihrer Vertrauten Laura, die statt der Amme eintritt. Cymbeline wurde von Sulzer nach dem Gesetze der drei Einheiten gänzlich umgestaltet.[1]) Für die Aufführung in Prag richtete Fischer den Kaufmann von Venedig in drei Aufzügen ein,[2]) ebenso Richard II. In Engels „Vermählungstag"[3]) — nach Viel Lärmen um Nichts — fehlen Benedikt und Beatrice! — Nach dem eben Angeführten wird man den Eindruck haben, daß die Größe Shakespeare's damals keine Anerkennung fand,[4]) und daß am meisten noch Schröder sich den Grundsätzen der Bearbeitung nähert, die heute Geltung haben. Vor Allem hütete er sich vor eigenem Dazuthun;[5]) daher der Beifall, der seinen Bearbeitungen zu Theil ward; denn die Leute wollten wohl nicht den ganzen Shakespeare, aber doch Shakespeare. Auch gab er, wie Meyer berichtet, dem Dichter immer mehr von dem, was ihm gebührte, zurück.[6])

Sein Verfahren war also das für seine Zeit richtige, und wir werden nun nicht mehr gering von seinen Bearbeitungen denken; es war vielmehr ein Verdienst, daß er nur nach dem Erreichbaren strebte. Das Größte bleibt es aber immer, daß er überhaupt den Entschluß faßte, Shakespeare auf die Bühne zu bringen. Das Ziel war gezeigt, der Weg frei; jedoch er war noch nicht beschritten worden und ein Wagniß blieb es immer, auch wenn geändert wurde. Schütze meint,[7]) daß schon mit Goethe's Götz der

---

Ganzen, die gezüchtigte und feine Sprache des Hofes, die Gefälligkeit und die Liebe und endlich die Regelmäßigkeit und Ordnung!"

[1]) Danzig, 1772.

[2]) Prag, 1777; Richard II. ebendaselbst, 1778.

[3]) 1779 z. B. in Hamburg aufgeführt, im Druck nicht vollendet. — Etwas mehr schloß sich Beck in seinen Quälgeistern (1793, gedruckt 1801 in Frankfurt a. M.) an Shakespeare an; die genannten Rollen fehlen bei ihm nicht.

[4]) Auch mit lebenden Dichtern machte man keine Umstände; wie wurde Schiller von Plümicke in Berlin behandelt!

[5]) In Goethe's Romeo und Julia 1806 ist Shakespeare ganz umgedichtet. Goethe wollte aus einem bloß dramatischen Stücke ein theatralisches machen! Vgl. Stahr in Prutz' litterarisch-historischem Taschenbuch I, 1843.

[6]) Z. B. den Auftritt im Hamlet, wo der Schauspieler eine Probe seiner Kunst geben muß, mit dem sich daran schließenden Selbstgespräch Hamlet's: O welch ein Schurk' und niedrer Sklav' bin ich u. s. w. Es fehlt im Druck von 1778, kam aber nach Schink — Dramatische Fragmente 1781 — bei der Aufführung hinzu.

[7]) A. a. O. 418.

theatralische Geschmack der Hamburger eine neue Richtung gewonnen habe. Dagegen ist zu bemerken, daß die Erscheinung dieses Werkes auf der Hamburgischen Bühne eine ganz vorübergehende war; das Schicksal desselben hätte Schröder eher entmuthigen müssen. Aber wir dürfen nicht daran zweifeln, daß er in den siebziger Jahren noch ganz von der idealen Auffassung seines Berufs erfüllt war: er wußte, eine wie gesunde Nahrung er mit Shakespeare seiner Zuhörerschaft gewährte.[1]) Damit wurde zugleich dem oft empfundenen Mangel an Stücken abgeholfen; Lessing's Dramaturgie, seit deren Erscheinen ja noch nicht ein Jahrzehnt vergangen war, welches allerdings Emilia Galotti gezeitigt hatte, beweist, wie traurig es in der Beziehung um die deutsche Bühne stand. Von den Stücken Shakespeare's hoffte Schröder, daß sie, wie Emilia Galotti, zugkräftig sein und sich auch auf die Dauer bewähren würden; waren sie doch in ihrer Ursprünglichkeit, ihrem Reichthum an Wirkungen etwas ganz Neues. Und dann sah er, wie dankbare Rollen sie dem tüchtigen Schauspieler darboten; sie waren echte Bühnenstücke, die vielleicht niemals gerade so geworden wären, wäre nicht der Dichter selber Schauspieler gewesen, der Alles auf seinen Eindruck hin erproben konnte. Die Ausführung schien Schröder keine unüberwindliche Schwierigkeit zu bieten. Wir haben gesehen, daß die Voraussetzung gegeben war: die Gebildeten waren durch die Erinnerung an Lessing's und Eckhof's Bestrebungen im Voraus gewonnen; und für den Schauspieler waren Natur und Wahrheit längst die Richtschnur, von der er sich nur zu seinem Schaden entfernt hätte. Daß aber wieder, wie zu Lessing's und Eckhof's Zeit, die Truppe, die Schröder um sich vereinigt sah, eine ganz auserlesene war, muß als besonders glücklicher Umstand angesehen werden, wenn wir uns vorhalten, wie Shakespeare auch für die kleinste Rolle einen Schauspieler verlangt, an dem, wie Gervinus sagt, jeder Zoll ein Künstler ist.[2]) Und

---

[1]) Wie Shakespeare für die Schröder'sche Bühne der Leitstern sein sollte, das zeigte sich dem Schauspielbesucher schon, wenn er einen Blick auf den Vorhang warf. „Man erblickt den inneren, rundum offenen Tempel der Wahrheit. Nach hinten zu das Bildniß der Wahrheit, auf einem durch Stufen erhöhten Postament ... Ihr zur Rechten die tragische Muse ... ihr zur Linken die komische ... Auf einer der obersten Stufen sitzt Shakespeare in aufmerksamer Stellung und sieht den Ankommenden erwartend entgegen ..." Literatur- und Theater-Zeitung 1778, Stück 18.

[2]) A. a. O., V. 622. Gervinus hält den Mangel an geeigneten Kräften für eine der Ursachen, warum Ende des vorigen Jahrhunderts auf der Weimarer Bühne

diese Schauspieler nun erfreuten sich der Leitung eines Mannes wie Schröder, der nicht ruhte und rastete, bis das Zusammenspiel nach seinem Wunsche ging, und der selber darüber scherzt, daß er noch Leseprobe halte von einem Stücke, das beinahe vierzig Mal vorgestellt worden sei;[1]) die Einstimmigkeit des Spiels wird von allen Zeitgenossen hervorgehoben.[2]) Was der einzelne Schauspieler ihm verdankte, entzieht sich unserer genaueren Beurtheilung. Devrient führt aus, wie z. B. Brockmann nur durch Schröder's planmäßige Bemühungen das wurde, was er nachher war.[3])

Mehr noch als seine Lehre wirkte sein Beispiel. Ob er sich in komischen, bürgerlichen oder tragischen Rollen zeigte, überall war er Meister. Es kam ihm auf die höchste Wahrheit in der Darstellung an; den großen Vertrauten der Natur hat man ihn genannt;[4]) darum machte ihm auch, nach seinen eigenen Worten, der Natursohn Shakespeare Alles so leicht und so zu Dank, während sonst manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostete, um sie mit der Natur auszugleichen.[5]) Zu erfassen, was der Dichter gewollt, und darnach seine Kräfte zu ordnen, dazu befähigte ihn die Richtigkeit seines Urtheils, die ihn vor Anderen auszeichnete. Darum stellte er Shakespeare erst in das rechte Licht; darum traf seine Darstellung des Hamlet ganz mit der Auffassung Schink's zusammen, den er nicht kannte. Aber er hätte das Höchste doch nicht geleistet

---

für Shakespeare so wenig geschah. — Jedenfalls fügte sich Shakespeare schwer in die antikisierende Richtung Goethe's; auch der Spielweise, welche immer mehr auf die plastische Wirkung bedacht war, konnte Shakespeare nicht behagen. Schröder blickte mit Besorgniß auf den Idealismus in Weimar; er segelte damals freilich schon ganz im bürgerlichen Fahrwasser, wenn er auch noch nicht sein Zeitalter zurückschrauben wollte — vgl. Schmidt's Denkwürdigkeiten, herausgeg. von Uhde, II, 14 — eine Grille, die seine letzte Bühnenleitung zu einer so ruhmlosen machte.

[1]) Litzmann: Schröder und Gotter, Brief vom 31. Januar 1778.

[2]) Almanach der deutschen Musen, 1778. S. 13. Schütze, a. a. O. 492. Ebds. 582. Vgl. auch Schmidt, a. a. O., I, 12.

[3]) A. a. O., II, 337. Man sehe auch, was er über Werdy sagt. III, 165.

[4]) Klopstock schrieb 1781 Schröder in's Stammbuch: „Schröder spielte keine Rolle gut, denn er war immer der Mann selbst.“ Das Stammbuch ist abgedruckt in Lebrun's Jahrbuch für Theater und Theaterfreunde, 1841. — Und in den Zeitgenossen, III, heißt es von ihm: „Das Brettgerüst verschwand, wenn Schröder auftrat. Die Welt, das Leben umgab die vor ihm Versammelten; der darstellende Künstler ging unter; der Mensch, der Held, dessen Namen er trug, stand vor unsern Augen“.

[5]) Meyer, I, 338.

wenn ihm nicht als Schauspieler etwas von der Schöpferkraft, die das Erbtheil des Dichters ist, eigen gewesen wäre. Ist auch in seinen Bearbeitungen der Glanz des Urbildes verloren gegangen:[1]) wenn er als Schauspieler seine Gestalten belebte, wenn er auf seinem besonderen Gebiete war, bewegte er sich doch als der größte Dichter.[2]) So konnte er wahrhaft erschaffen, was Shakespeare oft nur andeutet. Denn Shakespeare hatte die Bühne im Auge. „Die Schroffheiten der Zeichnung, die Trockenheit der Umrisse . . . . . sind die Ursache, daß in seinen Stücken häufig das Gerippe aus dem poetischen Körper vorscheint; nur durch die Darstellung kann dieses vergütet werden; durch eine gute Darstellung wird es aber auch ganz und völlig vergütet."[3]) Und dieses leistete Schröder nach dem übereinstimmenden Urtheile Aller, die ihn gesehen haben;[4]) sein schönster Lohn dafür war, daß er eben durch Shakespeare der gefeiertste Schauspieler seiner Zeit wurde. Wir haben gesehen, wie bald er Brockmann als Hamlet überstrahlte. Die Rolle des Lear, für die er immer eine besondere Vorliebe behielt,[5]) wurde von ihm zuerst dargestellt; sie war seine höchste tragische Leistung; Iffland, nach Schmidt's Urtheil selber ein vorzüglicher Lear, erkannte willig seine Größe an,[6]) und einzelne uns überlieferte Züge beweisen, von wie erschütternder Wirkung sein Spiel gewesen sein muß. Später übertraf ihn nach Tieck's Meinung Fleck in dieser Rolle; in der des Macbeth war er unübertroffen.[7])

Hamburg blieb nicht allein das Feld, auf welchem Schröder seine Lorbeern erntete. Er besuchte die wichtigsten Bühnen Deutschlands und sein Ruf ging ihm voraus;[8]) überall spielte er den Hamlet und den Lear. So in Berlin Ende 1778 und Anfang 1779, und auch auf der größeren Reise, die er im März 1780 unternahm. Mendelssohn, der seinen Lear sah, vermochte es bei

---

[1]) Man scheint damals, wie zu Shakespeare's Zeiten, das Schauspiel manchmal gar nicht als eine Gattung der Dichtung angesehen zu haben. Schröder hielt sich nicht für einen Dichter. Vgl. Hamburger Theater II, Vorrede.

[2]) Tieck, Dramaturgische Blätter, II, 48. S. auch dessen Phantasus, II, 459.

[3]) Gervinus, IV, 440.

[4]) Außer Meyer, Tieck, Schmidt u. a. m. Vgl. die Schilderung Schink's in den Zeitgenossen III.

[5]) Schmidt, Denkwürdigkeiten, I, 167.

[6]) Denkwürdigkeiten, I, 293.

[7]) Phantasus, II, 468.

[8]) Schink, Dramaturgische Fragmente. 1781. I, 224.

der Wahrheit des Schröder'schen Spiels nicht, bis zu Ende auszuharren, und wagte auch nie, das Stück ein zweites Mal zu sehen.[1]) Im Burgtheater zu Wien hatten Neid und Ränke ihm entgegengearbeitet, und als er am 3. April desselben Jahres als Lear auftrat, wurde er kalt empfangen; aber allmählich wich das Vorurtheil, und die unterdrückte Theilnahme durchbrach endlich alle Schranken. Dies war der Abend, an welchem die Darstellerin der Goneril, die ihre Rolle unbedenklich neben Brockmann gespielt hatte, derart durch den Fluch Lear's erschüttert wurde, daß sie nie wieder bewogen werden konnte, die Rolle zu übernehmen. Und als er den Hamlet geben sollte, konnte das Haus die zusammenströmende Menge nicht fassen.[2]) April 1781 kehrte er als Mitglied der Bühne nach Wien zurück, und nun wurde auch mit seinem Heinrich IV. und mit Imogen[3]) ein Versuch gemacht. Dauernder war der Einfluß, den er auf das Spiel überhaupt ausübte. In Wien herrschte noch die französische Kunstweise.[4]) Hamburger Schauspieler hatten bereits versucht, dieselbe zu durchbrechen;[5]) Schröder brachte den Maßstab der Natur zur dauernden Herrschaft.[6]) In derselben Beziehung war sein Gastspiel in Mannheim, wie die Protokolle des dortigen Nationaltheaters 1781—89 ausweisen,[7]) von der größten Bedeutung; auch hier verschwand allmählich jene französische Art, wie sie sich in der Marchand'schen Gesellschaft ausgebildet hatte. Er gab u. a. Hamlet und Lear;[8]) Lear wurde erst vier Jahre später, von Iffland, gegeben; nur dieser, so heißt es in einem Bericht darüber,[9]) durfte es wagen, jenem großen Künstler nachzuspielen. Beide Rollen wurden auch in München, dessen

---

[1]) Meyer, a. a. O., I, 314.

[2]) S. seinen Brief an Meyer. Vgl. Meyer, I, 246.

[3]) Dies war eine sehr freie Bearbeitung von Shakespeare's Cymbeline, gedruckt Wien, 1782. — Verfasser? Vgl. Genée, 268.

[4]) S. S. 4, Anmerkung.

[5]) Die Stark, die Seyler konnten noch keinen besonderen Beifall finden; der Sacco glückte es besser. Dann ist hauptsächlich Brockmann zu nennen. Vgl. Nicolai's Reise, IV. S. 588.

[6]) Devrient, III, 122.

[7]) Herausgeg. von Mardersteig. 1890. S. 419.

[8]) Literatur- und Theater-Zeitung 1780. S. 619: „Hamlet kannte ein großer Theil unsres Publikums erst durch Schröder, weil ihn die Schauspieler, die ihn vorher spielten, aller ihrer vortrefflichen Eigenschaften ungeachtet, selbst nicht kannten.

[9]) Ebds. 1783, I.

empfängliches Publikum Schröder rühmt,[1]) mit ungetheiltem Beifalle von ihm gegeben. Sein Spiel in Hannover 1786, besonders seine Hamlet-Darstellung habe, so erzählt Schmidt, in ihm den ganzen inneren Menschen verwandelt;[2]) der Zudrang zu diesem Stück, wie zu König Lear war so groß, daß man seine Erfindungsgabe aufbieten mußte, um einen guten Platz zu bekommen.[3]) — So breitete Schröder die Kenntniß Shakespeare's in Deutschland aus, und es ist kaum nöthig zu betonen, daß sein Spiel, wie es seinen Kunstgenossen ein Sporn war, überall der richtigen Auffassung des Dichters den Boden bereitete; ein Vergleich mit Brockmann und anderen Schauspielern mußte auch Shakespeare zu Gute kommen.

Wir sind am Ende angelangt. Die Bühnenaufführungen, besonders durch Lessing's Wirken vorbereitet, hatten wieder eine gründlichere wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Dichter zur Folge. Wenn auch Goethe sich später vielfach schwankend zeigt, so ist er doch in Bezug auf die Erkenntniß des Dichters dessen mächtigster Förderer gewesen; von allen Verehrern desselben trat bei ihm zuerst an die Stelle der Begeisterung das tiefere Verständniß; er gab in Wilhelm Meisters Lehrjahren den Schlüssel zum Hamlet.[4]) Seinen Darlegungen ist es zum Theil zuzuschreiben, daß gewisse Beschränkungen, welche früher selbst von hervorragenden Männern gefordert wurden, nicht mehr nothwendig waren,[5]) daß besonders der erschütternde Ausgang in Shakespeare's Trauerspielen beibehalten wurde.[6]) Neben Goethe stellte sich Schlegel, welcher zuerst auch der Form Shakespeare's das Wort redete und nachwies, daß erst mit dem Verständniß dieser Form

---

[1]) Schmidt's Denkwürdigkeiten I, 167.

[2]) Ebds. I, 13.

[3]) In den Ephemeriden der Literatur und des Theaters heißt es, in einem Brief aus Hannover vom 20. Februar 1786: „Als man kürzlich König Lear gab, kam des Vormittags schon eine Gesellschaft von sechzehn Personen, welche sich ihr Diner nachtragen ließen und sogleich ihre Logen in Besitz nahmen; denn Nachmittags um 3 Uhr ist gewöhnlich schon Alles voll.“

[4]) IV, 13.

[5]) Tieck, Dramaturgische Blätter, II, 38.

[6]) Unterstützt wurde dieses wachsende Verständniß durch die veränderte Stimmung im Vaterlande. Durch die Ereignisse im Westen wurde das öffentliche Leben in Deutschland mit ergriffen und auch der Einzelne aus seiner Schläfrigkeit aufgerüttelt; in den Jahren des Leidens lernte er seinen Blick auf das Ganze und Große richten.

von der ganzen Größe des Dichters eine Ahnung aufgehe. Der Gegensatz, wie wir ihn zwischen Goethe und Tieck finden, blieb noch bestehn: einerseits hatte man ängstlich die Bühnenmäßigkeit im Auge, andererseits verlangte man genauesten Anschluß an den Dichter. Aber die ernsten Bemühungen, in gleicher Weise dem Dichter wie der neueren Bühne gerecht zu werden, besonders die Bemühungen solcher Männer, die Theoretiker und Praktiker in einer Person waren, hatten endlich den Erfolg, daß man es als das gemeinsame Ziel anstrebte, Shakespeare möglichst echt auf die Bühne zu bringen. Es würde keinem Bühnenleiter mehr in den Sinn kommen, Hamlet oder Lear so vorzuführen, wie es unsere Vorfahren vor hundert Jahren hier verlangten: wir würden unseren Shakespeare ja nicht wieder erkennen; denn er ist jetzt unser. Und nicht bloß die großen Trauerspiele, die das Menschenschicksal überhaupt darstellen, werden uns in würdiger Weise vorgeführt; auch der besondere nationale Standpunkt des Dichters muthet uns nicht mehr so fremdartig an. Wenn Schiller 1797 der kühne Gedanke kam, die englischen Königsdramen in ununterbrochener Folge auf der deutschen Bühne zu sehen, so ist dies heute kein frommer Wunsch mehr. Zur Feier des dreihundertsten Jahrestages der Geburt des Dichters brachte Dingelstedt die ganze Reihe der Historien von Richard II. bis auf Richard III. in Weimar, dem Sitze der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, zur Aufführung. Seitdem haben größere deutsche Bühnen eine Ehre darein gesetzt, dem gegebenen Beispiele zu folgen. Vor Allem die Hamburgische die damit an eine ruhmvolle Vergangenheit anknüpfte. Denn ihr und besonders Schröder ist es, wie wir gezeigt haben, zu danken, daß Shakespeare in Deutschland Eingang gefunden; von Hamburg aus hat er sich dann eine Stadt nach der andern erobert.

---

[1]) Briefwechsel mit Goethe III, 290: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun, nach Beendigung Richards des Dritten mit einem wahren Staunen erfüllt ... Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken, mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden".

Anhang.

Wie Lessing's Bestrebungen nicht gleich nach Gebühr gewürdigt wurden; wie man Wieland kränkte, indem man seine Uebersetzung für überflüssig erklärte: so fand die Aufführung Shakespeare's durch Schröder in Albrecht Wittenberg einen hartnäckigen Gegner in Hamburg. Eine eingehendere Berücksichtigung verdient er nicht, denn er ist nicht ernst zu nehmen. Nur zur Unterstützung dieser Behauptung glauben wir das Folgende vorbringen zu müssen. Früher ein leidenschaftlicher Liebhaber der Schaubühne, so daß er dem angegriffenen Schlosser gegen Goeze beispringt,[1]) tritt er nachher als der schlimmste Gegner derselben auf; nennt sie eine öffentliche Pest, eine Schule des Lasters, und verlangt, daß die Obrigkeit einen Aufseher ernenne, der nicht bloß über die aufzuführenden Stücke, sondern auch über die Schauspieler zu wachen habe. Er sieht es als ein böses Zeichen für eine Stadt an, wenn das Schauspiel fleißig besucht wird, wünscht Alles ungeschrieben, was er früher zum Vortheil der Bühne gesagt,[2]) und bittet Pastor Goeze wegen seiner früheren Anfeindungen um Verzeihung. Daß er sich aber doch eifrig mit der Bühne beschäftigt, beweist seine ganze spätere Thätigkeit.[3]) In verschiedenen seiner Schriften[4]) unternimmt er es, für die alte Richtung Lanzen zu brechen, bezw. die Bühne in Hamburg anzugreifen. In den Briefen über die Ackermann'sche und Hamon'sche (französische) Schauspielergesellschaft zieht er gegen Shakespeare zu Felde. Und die Uebersetzung Voltaire's veröffentlichte er nur in der Absicht, sich gegen jenen eines Helfers zu versichern, während Eschenburg es unter seiner Würde hielt, Voltaire zu widerlegen;[5]) während des letzteren Brief über Shakespeare auch in Frankreich

---

[1]) Im Hamburger Correspondent 1769, dessen Leiter er damals war. — Schütze, a. a. O. 348.

[2]) Allgemeines Wochenblatt zur Ehre der Lektüre, Stück 31, Bd. II.

[3]) Noch 1774 giebt er eine „Sammlung einiger der besten Schauspiele aus dem Englischen und Französischen“ heraus.

[4]) Vgl. außer dem Allgemeinen Wochenblatt die Briefe über die Ackermann'sche und Hamon'sche Schauspielergesellschaft zu Hamburg. 1776. — Schreiben des Herrn von Voltaire an die Académie française über den Englischen Schauspieldichter Shakespeare, aus dem Französischen übersetzt, mit Anmerkungen und einer Vorrede von der Nothwendigkeit einer Theatercensur in Hamburg begleitet, 1777.

[5]) W. Shakespeare's Schauspiele, XII, S. 555.

als eine seiner gewöhnlichen „Bouffonnerien“ angesehen wurde, so daß er ausdrücklich erklären mußte, er habe sich durchaus nicht einen Scherz gemacht.[1]) Wittenberg schließt sich an Voltaire nicht nur an; in der Vorrede, wie in den Anmerkungen überbietet er ihn noch in Verunglimpfungen. Es ist gegen Lessing gemünzt, wenn er sagt, es wundere ihn, daß Voltaire sich nicht über die lange Unterredung des Geistes mit Hamlet lustig mache. Er selbst hätte doch in seiner Semiramis das treffendste Beispiel gegeben, wie ein Gespenst, wenn man es ja auf der Bühne wolle erscheinen lassen, sich ausdrücken müsse. Ferner: eine Freundin von ihm sei beim Auftreten der Ophelia gar nicht gerührt gewesen; es scheine ihr ein Fehler zu sein, daß diese unsinnig werde. Vom Auftritt auf dem Kirchhofe sagt er, derselbe sei abgeschmackt, und Shakespeare gebe darin abermals einen Beweis von seiner schwachen Beurtheilungskraft. Der ganze Fonds des Stückes tauge nicht. „Der Geist des Königs, der im Harnisch spuken geht, ist das Pivot, auf welchem sich die ganze Maschine herumdreht; von dieser ungereimten Erdichtung hängt das ganze Stück ab .... man sollte es also gar nicht auf die Bühne bringen;“ — und an einer andern Stelle: „Hamlet ist, von der moralischen Seite betrachtet, nicht von dem geringsten Nutzen, und von Seiten der Kunst, aller seiner einzelnen Schönheiten ... ungeachtet, ein Ungeheuer, das auf unseren Bühnen nicht geduldet werden muß.“ — Auch Othello soll zu den Stücken gehören, die mehr Schaden als Nutzen stiften. An der Aufführung tadelt er, daß man den Ausgang des Stückes geändert, und erklärt, es sei besser, Shakespeare’s Ungeheuer gänzlich von unserer Bühne zu verbannen, als sie so verstümmelt auf derselben erscheinen zu lassen; oder man müßte sie schon so glücklich nach dem heutigen Geschmack, wie Herr Weiße Romeo und Julia, umzuändern wissen! Von diesem rühmt er, er habe beim Shakespeare gethan, was Virgil beim Ennius that; er habe das Gold aus Shakespeare’s Koth herausgelesen und so ein Trauerspiel geliefert, das man noch lesen und aufführen werde, wenn die so hoch gepriesenen Meisterstücke der sogenannten Genies längst vergessen sein würden. — Da aber trotzdem Shakespeare aufgeführt wurde und den größten Beifall fand, so ist sein Gebahren ganz unverständlich. Einmal sagt er, so weit sei der gute Geschmack in Hamburg noch nicht heruntergefallen, daß man so etwas im Ernst behaupten könne; und er kenne Männer von Geschmack, die,

[1]) Wilhelm König d. J. im Shakespeare-Jahrbuch X.

wenn sie Hamlet zum zweiten Male sehen sollten, mit mindestens zehn Mann Wache dahin geführt werden müßten; und ein ander Mal sucht er sich mit dem Urtheil der Gallerie zu decken, die öfters mehr wahren Geschmack verrathe, als das Parterre und die Logen zusammen; sie wisse nichts von den Regeln der Kunst; ihr Geschmack sei unverdorben, der sogenannte gemeine Mann folge bloß dem Eindrucke der Natur, und die Natur könne nicht irren.[1])

Die Schauspieler kommen alle schlecht weg, selbst die gefeierte Dorothea Ackermann als Ophelia, „obgleich diese Rollen leicht zu spielen sind.“ Wir führen nur noch sein Urtheil über Brockmann an: „Er wollte den Garrick nachahmen; er blieb aber immer der steife Brockmann und acquittierte sich von seiner Rolle, die sich gleichwohl fast von selbst spielt, sehr mittelmäßig. Indessen erschien gleich darauf im sogenannten unparteiischen Correspondenten ein Lob dieses Brockmann und der Demoiselle Ackermann, worin jenem der Name eines deutschen Garrick beigelegt wird; welch' eine Unverschämtheit!“ — Kurz vorher jedoch war ihm Brockmann noch „dieser brave Schauspieler, der einzige, der eigentlich den Namen eines Schauspielers verdient.“ — Die maßlose Heftigkeit, und Erbitterung, mit welcher Wittenberg die Hamburger Bühne und Alles, was damit zusammenhängt, angreift, läßt schon vermuthen, daß nicht sachliche Erwägung sein Urtheil bestimmt. „Benedikt Treumund“ fühlte sich gedrungen, gegen ihn aufzutreten, und den Geschmack einer Stadt zu vertheidigen, „die in ihren Mauern einen Klopstock sieht, die in ihrem Schoße einen Hagedorn, Ebert, Eschenburg zog, die unter ihren Augen einen Brockmann und zwo Ackermannin bildete.“ Er löst uns das Räthsel betr. Wittenberg's Urtheil über Brockmann. Dieser hatte sich nämlich Wittenberg's Lob verbeten! Auch über seine Gereiztheit gegen die ganze Schröder'sche Bühne werden wir durch gleichzeitige Zeugnisse aufgeklärt. In einer Beurtheilung seiner Briefe im Wochenblatt zur Ehre der Lectüre heißt es, Dor. Ackermann habe ihn zurückgewiesen; auch sonst[2]) wird dies erzählt, und in einem

[1]) Der gemeine Mann, für welchen nach Minna von Barnhelm noch Luftspringer ihre Kunst zeigen mußten, und der am Thore pochend lärmte: man solle das „Trijatrum upsluten“! Schütze, S. 363.

[2]) Im Berliner Literatur-Wochenblatt 1777. I, S. 277. — Im Almanach der deutschen Musen 1778, S. 15 heißt es: „Man ist schon von Herrn Wittenberg gewohnt, daß er um seiner Privatleidenschaft willen den Patriotismus und seine eigne Ehre aufopfert“.

Briefe an Eschenburg nennt ihn Schiebeler den Hamburgischen Ragotin.[1]) Andererseits äußert sich Schröder niemals über ihn, auch nicht in den vertrauten Briefen an Gotter; und Meyer gedenkt seiner nur einmal, ohne seinen Namen zu nennen.[2]) Ein Schriftsteller aber, der in übertriebener Eigenliebe nur Aufsehen erregen will, dessen Gereiztheit ihn gegen Thatsachen verblendet und in Widersprüche verwickelt, begiebt sich des Rechtes, als ernsthafter Gegner aufgefaßt zu werden. In einer neueren Beurtheilung[3]) heißt es ebenfalls, er sei in seinen Fehden nicht frei geblieben von Zanksucht, Parteisucht und Arroganz; und wenn Feodor Wehl[4]) ihn einen der edelsten unter Pastor Goeze's Mitkämpfern nennt, also eine Rettung versucht, so führt er doch nichts an, was eine solche rechtfertigen könnte.

---

[1]) Zeitschrift des Vereins für Hamburger Geschichte, II, 631. — Ragotin (in Scarron's Roman Comique) ist ein kleiner Advokat, welcher übermäßig von sich eingenommen ist, einer Schauspielerin den Hof macht und Mißgeschick über Mißgeschick erfährt. — Auch Wittenberg war Lizentiat der Rechte.

[2]) I. 271.

[3]) Lexikon der Hamburger Schriftsteller. VIII.

[4]) Hamburgs Literaturleben im 18. Jahrhundert, 1856. S. 109.

Ein studentischer Shakespeare-Verein.

Das klingt erfreulich wie eine Zukunftsstimme! Wenn unsere Hand müde wird, können wir die Arbeit ruhen lassen; es treten Andere für uns ein. Und wir haben es ganz ebenso gemacht: aus Jünglingsbegeisterung, aus studentischem Jubel heraus ist der Ernst und das wissenschaftliche Streben gewachsen. Und so begrüßen wir die Kollegen, die den Samen für weitere Ernte ausstreuen. Möge sie gedeihen! (D. R.)

Für mehr als ein Mitglied der großen deutschen Shakespeare-Gesellschaft dürfte es eine willkommene Neuigkeit sein, durch diese Zeilen zu erfahren, daß neben jener großen Gemeinde eine andere, eine kleinere, aber dennoch über alle Gaue des deutschen Vaterlands verzweigte Vereinigung besteht, die ebenfalls zu dem großen Briten als zu ihrem Meister aufblickt und nach ihm sich nennt. Der Ruhm dieses Shakespeare-Vereins ist nicht hinaus erklungen in's Weite; aber er besteht, er wirkt und schafft im Stillen, schon seit fünfundzwanzig Jahren, und die Zahl seiner Mitglieder, die jetzt gegen zweihundert betragen mag, wächst von Jahr zu Jahr. Das Räthsel, daß man in weiteren Kreisen wenig oder nichts von ihm weiß, findet seine Lösung durch den Umstand, daß dieser Verein ein studentischer ist und bei dem häufigen Wechsel seiner Mitglieder wie dem verschiedenen Ziel ihrer Studien bislang seine Aufgabe weniger in großen Arbeiten über den Altmeister als in dem Bestreben erblicken konnte und erblickte, Kenntniß und Verständniß Shakespeare's bei seinen Mitgliedern anzubahnen und zu fördern,

nebenher aber auch studentischen Frohsinn und Geselligkeit und ganz besonders freundschaftliche Beziehungen unter einander zu pflegen. Dieser letzten Aufgabe ist er, wie aus der Festschrift[1]) zu seinem fünfundzwanzigjährigen Stiftungsfeste zu ersehen ist, in vollem Maße gerecht geworden; daß er jedoch auch der ersten zu entsprechen bisher verstanden hat und versteht, dürfte am besten ein kurzer Ueberblick über das Werden des Vereins sowie über das Treiben dieser Shakespeare-Jünger an der Hand der Vereinsgeschichte darthun.

Im Herbst 1864 hatten fünf unter einander befreundete strebsame Musensöhne zu Halle ein Theekränzchen ins Leben gerufen: man hielt ästhetische Gespräche bei gemeinsamen Abendversammlungen, trank Thee, gründete eine Kasse zur Bestreitung der Kosten solcher Abende, versuchte sich im Dichten, schaffte ein Sammelbuch an zur Aufnahme der dichterischen Beiträge und nannte dasselbe Theezeitung. So ging es den Winter hindurch. Im Frühjahr gesellten sich einige gleichgesinnte Bekannte zu jenem Stamm; aber das schöne Wetter und die liebliche Umgebung Halles forderten mehr als zum Stubenhocken zu geselligen Ausflügen auf: das Theekränzchen hat sich in ein Kegelkränzchen verwandelt, und sein Hauptversammlungsort ist Trotha, zu dem man durch eine Kahnfahrt die Saale hinunter gelangt. Als abermals der Winter in's Land gezogen kam und die Ausflüge hemmte, wurde eine große Berathung abgehalten, was im Winter die gemeinsame Beschäftigung sein solle. „Es wurde vorgeschlagen die Gründung eines west-östlichen Divans, Belehrung in Weisheit und Wissenschaft, allgemein literarische Aufgaben. Da fiel das erlösende Wort: Shakespeare! — Schön! Shakespeare, eine Aufgabe, ein geistiger Inhalt, ein Sammelpunkt! Als solcher hat er sich in der Geschichte des Vereins bewährt. Shakespeare ist ein Prüfstein der Geister. Man bedarf des ganzen Menschen, ihn zu verstehn; einer ernsten, geistigen Arbeit, ihn zu lesen; und eines in die Tiefe dringenden Studiums, ihn zu beurtheilen. Wie die Alpenfreunde, welche hohe Bergspitzen ersteigen, sich unterscheiden von dem Volke bummelnder Touristen und eine Gemeinde für sich ausmachen, so bilden jene, welche die einsame Höhe der Werke eines Shakespeare zu ersteigen

---

[1]) Geschichte des studentischen Shakespeare-Vereins in Halle a. S. während der Jahre 1864—1889. — Als Manuskript gedruckt und zur Vertheilung an die Mitglieder bestimmt.

lieben, eine Gemeinde für sich. Eine Höhe lockt zu der andern. An Arbeit fehlt es nicht. Jeder Fernblick in die Tiefe und die Weite ist gewaltig und neu. Es ist wiederholt der Versuch gemacht worden, den Kreis literarisch zu erweitern und auch Schiller und Goethe zu behandeln. Man ist immer wieder davon zurückgekommen. Man fand nicht die erwartete Befriedigung; man fühlte, mit der Behandlung allgemein literarischer Fragen fällt das Band der Vereinigung weg. Kneipen konnte man allenthalben und mit Jedermann, aber der Geist, der Großes nachzufühlen, einem hohen Fluge der Gedanken zu folgen verstand und bereit war, sollte das geistige Band bilden, welches Farben und Statuten überflüssig machte. Dies war der Gedanke der Gründer des Shakespeare-Vereins." So begann man denn, Shakespeare's Dramen mit vertheilten Rollen zu lesen. Nebenher, um auch den studentischen Frohsinn zu seinem Rechte kommen zu lassen, paukte und kneipte man zusammen, an Stelle des Thees trat das Bier, und die Theezeitung wurde eine Bierzeitung. Auf sie hat der Verein von den ersten Tagen seines Bestehens an großen Werth gelegt. „Sie ist der Paukboden des Witzes. Der Verein mochte keine geistigen Schwächlinge haben, er machte die Belegung dieses Paukbodens obligatorisch." So sehr auch der Verein bemüht war, die persönliche Freiheit seiner Mitglieder nicht im geringsten einzuschränken, es zeigte sich bald genug, daß eine solche Vereinigung ohne Satzungen nicht bestehen könne. Zunächst wurden Geldstrafen eingeführt für Saumseligkeit oder Unterlassungssünden der Bierzeitung gegenüber; zu anderen Straffestsetzungen führte die Abrundung des Leseabends: Störung der Lektüre durch Zuspätkommen oder Verfehlen des Stichworts wurde bestraft; die frühere Theekasse war nur zu gern bereit, die Strafgelder entgegenzunehmen.

Leider war dem Vereine nicht lange vergönnt, so ungestört, wie er es sich gedacht hatte, seiner erhabenen Aufgabe nachzuleben. In Halle tobte damals der Kampf der nicht-farbentragenden Korporationen um die Gleichberechtigung mit den farbentragenden: der Verein mußte Stellung nehmen; er that es mit Eifer, und der Erfolg nach dieser Seite blieb nicht aus. Durch die Betonung der Zusammengehörigkeit mit anderen allgemein wissenschaftlichen Vereinen jedoch ließ er sein Einzelziel für kurze Zeit aus den Augen: nur dem Eingreifen der älteren Leute gelang es, ihn wieder auf die alte Bahn zu leiten. Aber diese zeitweilige Verirrung hatte auch wieder ihr Gutes: „die allgemein-wissenschaftlichen Bestre-

bungen führten dazu, auch Shakespeare wissenschaftlich zu behandeln. Man gab der Lektüre eine historisch-kritische Einleitung; man studierte Gervinus, Ulrici, Rümelin, Lessing und Aristoteles; man vertiefte sich in die Shakespeare-Jahrbücher und richtete neben den Leseabenden Vortragsabende ein.“ Zugleich wurde eine Bibliothek angelegt. „Daß besonders große Leistungen im Lesen zu verzeichnen waren und besonders tiefe Weisheit bei der Diskussion zu Tage gekommen sei, soll nicht behauptet werden — war auch nicht der Zweck. Man lernte etwas, das war der Zweck. Und man konnte sich rühmen, im Wintersemester 1868 achthundert Seiten Shakespeare gelesen zu haben“.

Wie neben dem Ernste der Wissenschaft der Humor in jenen Zeiten sich Geltung verschaffte, davon als Probe ein Theil der Schilderung des Stiftungsfestes 1868. „Nun wurde gedichtet und gemalt, daß es eine Art hatte. Es entstanden sechs Bilder, welche Shakespeare-Gestalten darstellten, ein Thronhimmel und ein Festspiel, von dem zu bedauern ist, daß die Manuskripte verloren gegangen sind. Es war eine glänzende Festversammlung erschienen, Professoren und Dozenten, Shakespeare-Schriftsteller und Skakespeare-Verleger. Die Königin Elisabeth tritt auf und begrüßt, „des Worts errötend Bein geschnallt auf des Kothurns hochtrabendes Gestelz“, die Gäste und fordert von ihrem Hofdichter Shakespeare ein Festspiel. Der führt sein altes Repertoire an. Die Königin will etwas Neues sehen, doch Shakespeare traut sich wegen der Shakespeare-Kritik nicht heraus. Aber Frauenzimmer setzen ihren Willen durch, und so läuft ein neues Stück aus alten Bestandtheilen, „der Konflikt der Charaktere“, vom Stapel. Es erscheint Othello mit einer Strohpuppe. Er hat sein Weib ermordet und schimpft auf den verfluchten Mondenschein, was Shakespeare übelnimmt. Shylock kommt hinzu. Ihm ist die Puppe Jessika; er zieht ihr die Diamanten aus dem Ohre; dann fahren Hamlet und Falstaff dazwischen, die von Ophelia und Dortchen Lakenreißer reden. Jeder spricht aus seiner Rolle, der Konflikt verschärft sich, Shakespeare verliert die Direktion, und es entsteht eine Prügelei à la Rümelin. Mit kopfschüttelndem Verdrusse erhebt sich die Königin. Ihr ist auch Rümelin's Anschauung schnuppe, und sie verlangt kurzweg, daß das stark kompromittierte Frauenzimmer verheirathet werden solle. Aber an wen? Man holt Caliban, der sich unter Gliederverrenkungen bereit erklärt, aber wissen will, wen er eigentlich heirathen solle. Man giebt ihm die Erklärung mit Worten Ulrici's

(der zugegen war). Kaliban ist völlig konsterniert. Zuletzt kommt zu Tage, daß es sich gar nicht um Desdemona u. s. w. gehandelt habe, daß die Strohpuppe vielmehr die Idee des Dramas sei. Ein Rüpeltanz bildete den Schluß."

Wir haben absichtlich bei den ersten Jahren etwas länger verweilt, weil sie die grundlegenden sind; die nächsten waren mehr dem Ausbau der Gründung gewidmet. Zunächst wurde, nachdem der wissenschaftliche Abend — jede Woche fand ein solcher statt — geregelt war, eiue Ordnung für den Bierstaat (Kneipcomment) festgesetzt; die Satzungen wurden durchgesehen und verbessert; die Verfassung bekam einen strengeren Charakter. Noch einmal tauchte der Vorschlag auf, die deutsche Literatur in den Bereich der wissenschaftlichen Thätigkeit des Vereins hineinzuziehen. Man kam ihm nach und hob die Leseabende auf; Lessing, Schiller, Goethe, Grabbe wurden eine Zeitlang ebenso sehr berücksichtigt wie Shakespeare. Dann kam die Zeit des deutsch-französischen Krieges; auch unser Verein sandte einige seiner Söhne auf den blutigen Plan, und einer seiner Gründer, von zwei Kugeln in den Kopf getroffen, fand den Heldentod bei Beaumont. Die Daheimgebliebenen feierten die Siege des deutschen Heeres, wie sie die Einigung Deutschlands mit Freude begrüßt hatten. Ein schwerer innerer Kampf entbrannte: unter den neu eingetretenen Mitgliedern befand sich ein Brausekopf, der sich zum Führer einer kleineren Gruppe aufwarf und als solcher Anträge im Konvent stellte, die, wären sie angenommen worden, den Verein in eine progressive Burschenschaft verwandelt hätten. Der gesunde Sinn der Uebrigen erkannte die Gefahr und bewahrte den Verein vor derselben: der Brausekopf verließ mit seinem Anhang den Konvent auf Nimmerwiedersehn. — Man hatte den Abgrund erblickt, zu dessen Rand die verallgemeinerten wissenschaftlichen Bestrebungen geführt hatten — jetzt galt es, durch festes Zusammenschließen und ausschließliche Beschäftigung mit Shakespeare vor solchen Abwegen sich zu bewahren. Das war zunächst vom Winter 1871/72 an eine schwere Arbeit. Es „gestalteten sich die Diskussionen oft zu Monologen oder Dialogen, und die Präsiden hatten die schwere Aufgabe, die Theilnahme reger zu machen. Besonders geschickten Präsiden gelang es, für Shakespeare Begeisterung zu wecken; doch waren die wissenschaftlichen Abende so lange eine reine Zeitverschwendung, als das Gros der Mitglieder mit Shakespeare selbst nicht bekannt war. Es war daher eine Nothwendigkeit und Rettung, als der Antrag, auf Leseabende zurück-

zukommen, angenommen wurde. So waren die Leute gezwungen, sich mit Shakespeare, wenn auch oft nur oberflächlich, bekannt zu machen; alsbald lernten sie dann, in die wissenschaftliche Debatte einzutreten.“ Zugleich wurde aber in der That das Vereinsgefüge fester: die Präsiden, die bisher monatlich gewählt waren, wurden jetzt auf die Dauer eines Semesters gewählt. Die Beziehungen zu den übrigen Nichtfarben-Korporationen und die Stellungnahme gegenüber den Farbenverbindungen machten es zur Nothwendigkeit, studentischen Wichs und eine Fahne anzuschaffen; der Verein war eine Korporation geworden, welche die vollen Rechte einer solchen beanspruchte, aber auch willig deren Pflichten auf sich nahm.

Friedlicher nach innen wie nach außen hat etwa seit Beginn des zweiten Jahrzehnts des Bestehens der Verein die Jahre verbracht. Traten mitunter auch Unbilden von außen an ihn heran, zeigten sich im Innern Reibereien oder Unzuträglichkeiten, wie diese bei einer Vereinigung von Studierenden aller Fakultäten, bei einer größeren Anzahl jugendlicher Heißsporne nicht zu vermeiden sind, es fanden sich stets die Leute, welche solchen Fährlichkeiten zu begegnen und jede Gefahr vom Verein abzulenken verstanden. An dem Bestehenden wurde nur insofern gerüttelt, als Einiges den Bedürfnissen und Anforderungen der neuen Zeit entsprechend geändert, im Großen und Ganzen das Alte noch mehr ausgebaut wurde; stets aber suchte man zu dergleichen Neuerungen die Billigung seitens der alten Leute zu erlangen. Shakespeare's Werke wurden ohne Unterbrechung fleißig gelesen. Um eine einheitliche Lektüre herzustellen, wurde derselben die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung oder deren Revision durch Ulrici und die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zu Grunde gelegt. Die Vortragsabende wechselten regelmäßig mit den Leseabenden ab. Jeder Aktive ist zu einem Vortrage während jeden Semesters verpflichtet, die Vorträge zirkulieren bei sämmtlichen Aktiven; Jahre hindurch, namentlich als die Zahl der Aktiven mehr als zwanzig betrug, war für jeden Vortrag ein Korreferent bestellt, doch ist man später von dieser Einrichtung zurückgekommen; jeder Vortrag muß so beschaffen sein, daß eine Debatte sich daran anknüpfen läßt, darf also nicht nur referierend sein. Hatte man von jeher mit Vorliebe den Aufführungen Shakespeare'scher Stücke im hallischen Stadttheater beigewohnt, so scheute man mitunter auch die Fahrt nach Leipzig nicht, um sich dort den Genuß einer würdigeren Darstellung Shakespeare'scher Charaktere zu verschaffen: dergleichen Bühnenvorbilder und die klassischen

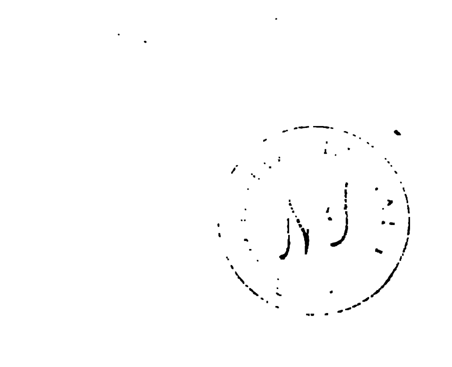
Rezitationen Türschmann's blieben nicht ohne Einfluß auf die Leseabende. Die Bibliothek mehrte sich, Dank einer eigens für sie eingerichteten Kasse. Aber auch der Humor kam nicht zu kurz; die Bierzeitung erfreute sich ihrer alten Beliebtheit, und die Kneipabende wurden durch musikalische und deklamatorische Vorträge verschönt.

Zu besonderen Glanzpunkten in der Geschichte des Vereins gestalteten sich die Feste, namentlich die Stiftungsfeste, zu deren Feier gewöhnlich einige, zumeist humoristische Shakespearescenen, wie Pyramus und Thisbe, die Nachtwächterscenen aus Viel Lärm um Nichts, die Falstaffscenen aus Heinrich IV. u. a. m., in neuen Bearbeitungen von einzelnen aktiven Mitgliedern aufgeführt wurden. Beim Stiftungsfest 1884 wurde sogar eine „Globus-Vorstellung" gewagt; dazu waren die Lustigen Weiber von Windsor gewählt. Die Aufführung zeichnete sich durch möglichst geschichtliche Treue aus. „Statt der Coulissen figurieren einige Lords, die sich vor Beginn des Stücks und in den Zwischenpausen mit den Gründlingen im Parterre herumärgern, aber auch einem geehrten Publico die Richtschnur über den ästhetischen Werth der Action und das Spiel der Actores an die Hand geben", besagte der Theaterzettel. Im vorigen Jahre wurde die Komödie der Irrungen aufgeführt.

Eine rege Theilnahme der alten Herren an allen Bestrebungen und dem Ergehen des Vereins, namentlich auch ein zahlreiches Erscheinen derselben zu den Festen, hat unauflösliche Bande um die alten und jungen Mitglieder geschlungen; die Alten erfrischt der Geist der Jungen, welche sie dieselbe Bahn wandeln sehn, die sie einst beschritten; die Jungen fühlen durch die Anerkennung der Alten sich gehoben und ermahnt, in der begonnenen Weise rüstig weiterzustreben, dem Leitstern Shakespeare in Ernst wie in Scherz zu vertrauen und zu folgen. „Der Verein ist den Erfolg, den die Gründer und späteren Mitglieder von ihm erhofften, nicht schuldig geblieben. Das werden sie alle bezeugen. Die meisten von ihnen befinden sich in geachteten Lebensstellungen, andere befinden sich auf dem Wege dazu; der Bruchtheil solcher, die auf Abwege gekommen oder untergegangen sind, ist verschwindend klein. Und — was fast mehr sagen will — Erstere sind in ihrem Berufe ordentliche Kerls geworden, keine Duckmäuser, keine Handlangerseelen. Irren wir uns nicht, so haben sie aus den schönen Vereinsjahren nicht allein eine frohe Erinnerung, sondern auch

einen Zug der Jugend bewahrt. Der Jungborn war Shakespeare. Shakespeare hat seine Schuldigkeit gethan, er hat den Philosophen gelehrt, zu denken, den Theologen, den Mund aufzuthun und den Medizinern und Juristen, daß es außer dem Fache ein Reich geistiger Schöne giebt."

Nach den Erfahrungen der letzten Jahre darf man mit berechtigter Zuversicht erwarten, daß der studentische Shakespeare-Verein zn Halle in den jetzt wohl für längere Zeiten festgelegten Bahnen sich entwickeln und gedeihen wird: seine eigene Geschichte wie sein Name wird ihn vor Abwegen und Verirrungen bewahren. Möge er im Stillen wie bisher weiter wirken! Zur Mehrung der Verehrer und Bewunderer Shakespeare's wird er beitragen, so lange jugendliche Herzen sich noch entflammen lassen für das Gute, Edle, Schöne und Wahre.



Nascendo morimur

Sigen Bilde tilh
Wandaas Hafnia 1577

1577

In vtraque fortuna ipsius fortunæ memor 1540

Jørgen Rosenkrantz

1577

Tacendum et sperandum

Guldenstern

1577

gott ist mein trost

Axell wepkery

Rosenkr[illegible] un[illegible]

Der Oberbibliothek[illegible] d[illegible] zu Stuttgart, Herr Dr. [illegible] legt [illegible] Mittheilung zu machen:

„Bei der Abfassung eines Ka[illegible] schriften unsrer Bibliothek [illegible] buch, welches möglicherweise [illegible] berg gehörte. In demselben [illegible] Persönlichkeiten, welche der Fürst auf [illegible] zwei Herren, welche in Shakespeare's [illegible] zertrennliches Paar vorkommen, nach [illegible] ander eingetragen:

1577

In utraque fortuna ipsius [illegible]

memor,

Jörgen Rosenk[illegible]

1577

Ferendum [illegible]

P. Gulde[illegible]

[1]) Mit zwei zinkographischen Abdrü[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] 15[illegible]

[illegible]

1577

[illegible] et [illegible]

577

[illegible]

Rosenkrantz und Guldenstern.[1]

Der Oberbibliothekar der Königlichen Oeffentlichen Bibliothek zu Stuttgart, Herr Dr. Heyd, hatte die Güte, mir brieflich folgende Mittheilung zu machen:

„Bei der Abfassung eines Katalogs der historischen Handschriften unsrer Bibliothek stoße ich auf ein fürstliches Stammbuch, welches möglicherweise dem Herzog Friedrich I. von Württemberg gehörte. In demselben finde ich neben andern nordischen Persönlichkeiten, welche der Fürst auf seinen Reisen kennen lernte, zwei Herren, welche in Shakespeare's Hamlet bekanntlich als unzertrennliches Paar vorkommen, auch hier unmittelbar neben einander eingetragen:

1577

In utraque fortuna ipsius fortune esto

memor,

Jörgen Roßenkrantz

1577

Ferendum et sperandum

P. Guldenstern

---

[1]) Mit zwei zinkographischen Abdrücken.

Ob dieser Fund eine größere Tragweite hat oder nicht, muß ich Ihrem Urtheil oder dem einer Ihrer Studiengenossen, der sich speziell mit Hamlet beschäftigt, anheimstellen. Ich theile denselben Ihnen als dem Herausgeber des Shakespeare-Jahrbuchs zu beliebiger Verwendung ohne allen Kommentar mit."

Ich erachtete die hier angeregte Frage für so interessant und wichtig, daß ich mich an eine höhere Stelle mit dem ergebenen Gesuch um gnädige Vermittlung wandte, daß mir das Stammbuch zur Durchsicht und zur photographischen Abnahme der betreffenden Unterschriften zur Verfügung gestellt würde. Ich habe der huldvollen Genehmigung meines Gesuches hier meinen ehrfurchtsvollen Dank auszusprechen. Das Stammbuch wurde für meine Benutzung an die Königliche Bibliothek in Berlin gesandt, und ich habe es nicht nur erschöpfend prüfen, sondern von dem wichtigen Blatte und einer andern Stelle auch eine photographische Wiedergabe abnehmen lassen können, die dann im Buchdrucke vervielfältigt wurde, und diesem Bande beigegeben ist.

Ich befinde mich ganz in derselben Lage wie der Herr Oberbibliothekar Dr. Heyd; auch ich muß weitere Forschungen über die Bedeutung des Fundes den berufenen Sachkundigen (ich nenne in erster Reihe die Herren Albert Cohn, Professor Dr. Creizenach und Dr. Bolte) überlassen und beschränke mich auf Wiedergabe des im Stammbuche gefundenen Materials.

Der Band ist ein durchschossenes Emblemen-Buch von 397 Seiten und trägt auf dem 12. Blatte den Titel:

Regi Seculor.

Immortali

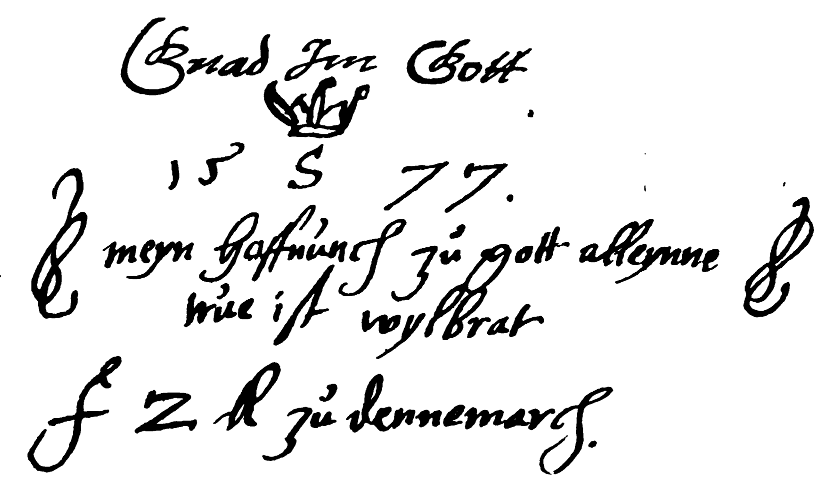
1571.

Antv. Kgl. Druckerei.

Christoph Plantinus.

Die drei ersten Blätter sind leer; von da ab beginnen die Zuschriften, die sich wohl zu Tausenden in dem Buche befinden.

Die erstbeschriebene Seite trägt unter Anderem den umstehenden Wahlspruch und die Unterschrift des Königs von Dänemark, Friedrich's II., mit der Jahreszahl 1577.



In Dielitz, Wahl- und Denksprüche etc. (1884, Frankfurt a. M.) finden sich folgende Wahlsprüche König Friedrich's II. von Dänemark, der 1588 gestorben ist:

Rara fides avis est.
(Treue ist ein seltner Vogel.)

Trew ist wiltbradt.
(Treue ist Wildbret.)

Deus refugium et fiducia mea.
(Gott meine Zuflucht und meine Zuversicht.)

Meine Hoffnung zu Gott allein.

Im gleichen Werke steht folgender Wahlspruch der Königin Sophie von Dänemark, Gattin Friedrich's II., die im Jahre 1631 gestorben ist:

Trew ist wildbrett aber Gott verlesst die seinen nit.

Auf obigem Faksimile finden sich zwei von diesen Sprüchen. — Nächst dem Könige von Dänemark sind unter Anderm folgende regierende Häuser im Stammbuche vertreten: Bayern, Mecklenburg, Hessen, Sachsen, Braunschweig, mehrere Pfalzgrafen, Schleswig-Holstein, Brandenburg, Liegnitz, Leuchtenberg, Würtemberg, Thüringen, Limburg, Lobkowitz, Wilhelm Ruprecht von der Mark Herzog von Bouillon etc. etc.; von adligen Häusern will ich aus der Ueberfülle des Vorhandenen folgende anführen: Aufseß, Barnim, Baumbach, Berlichingen, Bille, Blankenburg, Borgia, Brahe, Bronsart, Croy, Flersheim, Fürstenberg, Fugger, Gagern, Gemmingen, Gleichen, Hjärta, Hochberg, Hohenlohe, Holtzendorff, Keudell, Laubelfing zum Haugenstein, Lichtenstein, Madlung, Malzan, Manderscheid, Münch-

hausen, Munk, Ochsenstern, Oettingen, Pappenheim, Rantzau, Rechberg, Redern, Reysach, Riedesel, Schweinigen, Seckendorff, Solms, Sparre, Stauffen, Stauffenberg, Stolberg, Storckow, Tettenborn, Üxkul, Varzin, Winterfeld, Wolfframsdorff, Zedwitz etc. etc. Tycho Brahe hat sich — ohne Datum — wie folgt auf Seite 290 eingeschrieben:

ÆTERNVM.
Viuimus In Christo cætera mortis erunt
TempoRANEVM.
Viuimus Ingenio cætera mortis erunt.
Tycho Brahe.
mp.

Auf Seite 70 des Buches stehen die Inschriften, welche der Leser in der zinkographierten Beilage dieses Bandes findet, nämlich Jörgen Roſsenkrantz und P. Guldenstern.

Als Material für weitere Forschungen verweise ich auf Band XIII dieses Jahrbuches, wo wir auf Seite 155 denselben Namen begegnen, auf Albert Cohn, Shakespeare in Germany, der über die Reisen englischer Schauspieler auf dem Kontinent ausführlich sachlich berichtet, und auf Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten.

Der Besitzer des Stammbuches ist, wie das Wort 'Haffniae' (Kopenhagen) auf dem Faksimile neben der Unterschrift Sthen Büllde tüll Wandaas (Sten Bille auf Wandaas) zeigt, in Skandinavien gewesen und hat daselbst jedenfalls die beiden Hofschranzen kennen gelernt, deren Erscheinung vermuthlich von den damals in Skandinavien anwesenden englischen Schauspielern bei ihrer Heimkehr dem Kollegen Shakespeare so lebendig geschildert worden ist, daß er sie porträtähnlich, wie nach dem Leben, zeichnen konnte.

Diese Kombination gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man sieht, wie dem Engländer die Schreibweise der ihm aus der Fremde überbrachten Namen Mühe machte, sei dieser Engländer nun Autor, Schreiber, Setzer oder Korrektor; und wie trotzdem die Namen bei aller Wunderlichkeit, oder vielleicht grade wegen derselben, festgehalten wurden.

Die erste Hamlet-Ausgabe, Quarto 1603 schreibt *Roſſencraft, and Gilderſtone;* die Quarto 1604 *Roſencraus and Guyldensterne;* in der I. Folio von 1623 finden wir:

Act I, Scene 2.

Enter King, Queene, Rosincrane, and Guildensterne.

King. *Welcome deere Rosincrance and Guildensterne.*

Act II, Scene 2.

Rosincran

Aus dem Jahre 1580 finden sich auch viele polnische Namen im Stammbuche; ob diese in Skandinavien oder in Polen eingetragen wurden, ist eine offene Frage.

Herr Dr. Bolte, dem ich Mittheilung von dem interessanten Funde gemacht habe, schreibt Folgendes, das er mir zu veröffentlichen gestattete:

„Was ich heute in der Eile auf der Bibliothek über die Herren Rosenkranz und Güldenstern ermitteln konnte, ist leider nur wenig.

Die Familie Rosencrands und die 1729 in Dänemark ausgestorbene Gyllenstiern gehören zu dem ältesten Adel des Landes und sind seit 1300 nachweisbar. Der Jürgen Rosencrands, welcher sich 1577 in das Stammbuch des Württembergischen Herzogs Friedrich eintrug, ist wohl mit dem Jörgen R. identisch, der 1597 zu Kopenhagen starb, oder mit seinem 1608 verstorbenen Namensvetter. Die gedruckten Leichenpredigten beider (von Jens Giödersen und Jens Lauritsen Zeuthen) sind noch vorhanden, wie das 'Lexicon over adelige Familier i Danmark, udg. af det kgl. danske genealog. og heraldiske Selskab' (1787) 1, LXXII angiebt. Ebenda 2, Taf. 20, 83. 84 das Wappen der Familie.

Aus der bei Bricka und Gjellerup, Den danske Adel i det 16. og 17. Aarhundrede 1, 67—97 (1875) abgedruckten Leichenpredigt des Holger Ottesen Rosencrands (geb. 1517, gest. 1575) entnehme ich, daß dessen jüngerer Bruder Jörgen hieß und auf Rosenholm saß. Wahrscheinlich ist er mit einem der beiden Ebengenannten identisch.

Den Vornamen des L. Gyldenstiern (etwa Laurits?) zu enträthseln, ist mir noch nicht gelungen. Das Wappen der Familie steht im angeführten Lexikon 1, Taf. 36, 211: ein siebenstrahliger goldener Stern auf blauem Grunde. Erwähnenswerth ist aber, daß der 1576 verstorbene Holger Rosencrands mit Karine Gyldenstjerne verheirathet war. Die Gyldenstjernes waren wiederum mit den Bildes verschwägert (Bricka und Gjellerup 1, 127).

Wenn Sie vor der Drucklegung Ihrer wichtigen Publikation des Stuttgarter Stammbuchblattes sich an den Archivar Dr. C. F. Bricka in Kopenhagen oder Dr. V. Secher (ebenda im Archiv) wenden würden, so würde sich m. E. in wenigen Tagen die Persönlichkeit der beiden

Herren feststellen und vielleicht auch biographisches Detail an's Licht fördern lassen."

Aus einer zweiten gütigen Zuschrift des Herrn Dr. Bolte führe ich Folgendes an:

„Nach einer nochmaligen Prüfung lese ich in dem Stammbuche des Württembergischen Herzogs auf S. 143:

Hertingshausen m. propria.
Gremp von Freudenstein m. propria.

Ueber beide Familien vgl. Kneschke, Deutsches Adelslexikon 4, 336 und 4, 30.

Ueber die ersten beiden Zeilen auf S. 70 vermag ich leider keinen Aufschluß zu geben; doch glaube ich sicher, daß zuerst der Eigenname eines dänischen Edelmannes und dahinter der seines Gutes (til vrop) steht; die folgenden Worte 'min egen hand' sind völlig deutlich und wiederholen sich auf andern Blättern. Ueber diese Stelle wird m. E. eine Anfrage im Kopenhagener Archiv zur Klarheit führen.[1])

Beachtung verdient noch, daß auf S. 137 ein anderer Rosenkrancz (1577) sich eingetragen hat, und daß S. 249 der bekannte Memoirenschreiber des 16. Jahrhunderts, „Hans von Schweiningen", der getreue Diener des S. 31 erscheinenden Herzogs Heinrich von Liegnitz (beidemal 1575) auftaucht. Wo der Württemberger mit den Schlesiern zusammentraf, geht aus Schweinichen's Lebensbeschreibung nicht hervor; wahrscheinlich aber war es in Liegnitz zu Anfang 1575. — Die Anordnung der Eintragungen ist übrigens die in den Stammbüchern dieser Zeit gewöhnliche der Hofetikette: zuerst der Kaiser, dann König, Herzöge, Markgrafen, Fürsten und endlich Edelleute. Bürgerliche finden sich wohl nur 2—3. Auskunft über Einzelnes vermöchte wohl noch Herr Rechnungsrath F. Warnecke, der größte Kenner und Sammler von alten Stammbüchern, Genealogie und Heraldik in Berlin, zu geben."

Ich übergebe all dieses Material den sachkundigen Forschern und hoffe auf belehrende und aufklärende Resultate.

F. A. Leo.

---

[1]) Hierbei sei bemerkt, daß in dem angeführten Werke von Dielitz der Wahlspruch *Nascentes morimur* der Familie Berckel zugeschrieben wird. — Vielleicht soll es, statt 'min egen hand' — 'med egen hand' heißen. D. R.

Literarische Uebersicht.

Vom Henry Irving-Shakespeare ist der 7. Band erschienen, der Timon, Cymbeline, Tempest, Titus Andronicus und Winter's Tale enthält.

Horace Howard Furness hat den 8. Band seines Riesenwerkes vollendet. Derselbe enthält As You Like It; in gleicher Form und gleich erschöpfender Vollständigkeit, wie die früheren Bände. Selbst in der jetzigen Zeit der Wunderwerke und Wunderbauten muß solche Arbeitskraft, solche Schaffenslust, vor Allem solch Schaffenkönnen in Staunen setzen.

Notes on Shakespeare's Play of The Merchant of Venice. By T. Duff Barnett, B. A. (Lond.). London, George Bell and Sons, 1889.

Notes on Shakespeare's Play of The Tempest. By T. Duff Barnett. London, George Bell and Sons, 1889.

Außer den oben genannten Stücken hat der Verfasser noch den Sommernachtstraum, Julius Caesar, Macbeth, Hamlet und Heinrich V. in gleicher Weise behandelt. Er will mit seinen Notes die bislang üblich gewesenen, auf die Bedürfnisse englischer Prüflinge zugeschnittenen erklärenden Textausgaben Shakespearescher Stücke entbehrlich machen. Und das gelingt ihm wohl auch im Allgemeinen. Was über Abfassungszeit, Quellen, Inhalt, sprachliche und grammatische Eigenthümlichkeiten eines Stückes zu wissen nöthig ist, findet sich in den Notes in übersichtlicher und zuverlässiger Weise zusammengestellt. Auch der deutsche Lehrer kann sie bei der Vorbereitung auf die Shakespeare-Lektüre mit Nutzen gebrauchen. Höhere Ansprüche darf man indessen nicht an sie stellen; für die eigentliche Shakespearekunde bedeuten sie nach keiner Seite hin einen Fortschritt. In Bezug auf Metrik und Etymologie erwecken sie mehrfach Bedenken (vgl. die Scansion: *If bý | your árt | my deár | est fáth | er yoú | have* u. a. m.). Auch ist

der Ausdruck stellenweise flüchtig (s. Tempest, S. 9: *what the state of her feelings are;* vgl. S. 18 u. ö.). Unangenehm fällt auf S. 13 die zweimalige Schreibung Fieck für Tieck auf. Druckfehler ist die Angabe, daß die zweite Folio 1633 erschienen sei (S. 16).

Explanatory Notes on Shakespeare's Tempest. By Oliver Cooper. London, John Heywood, 1889.

Für noch bescheidenere Ansprüche als die Barnett'schen Notes berechnet, wollen diejenigen Cooper's nichts anderes als ein Kommentar zu der in Cassell's National Library erschienenen Ausgabe des Stückes sein. Schon der Zusatz auf dem Titelblatt '*Designed for the use of Students*' entzieht das Heftchen jeder eingehenden wissenschaftlichen Kritik.

Critical Notes on Shakespeare's Comedies. By J. G. Orger, M. A. London, Harrison & Sons. (O. J.)

Der äußern Gestalt und dem Umfange nach erinnern diese Notes an die 'Notes and Emendations' von P. A. Daniel. Inhaltlich sind sie aber gründlich verschieden von ihnen. Während nämlich Daniel nach streng kritischer Methode verfährt, ist bei Orger von Kritik so gut wie nichts zu verspüren. Er wirft die Worte einer verderbten Stelle so lange hin und her, bis sie irgend einen Sinn geben; nach dem ductus litterarum, nach Metrik und sonstigen Gründen wird nicht gefragt. Daher ist denn auch kaum eine der vorgebrachten Konjekturen überzeugend, während die überwiegende Mehrzahl zu strengem Widerspruch herausfordert. Auf Einzelheiten einzugehn lohnt sich aber nicht der Mühe: einmal sind die Orger'schen Verbesserungsvorschläge zu unbedeutend, und dann würde eine gründliche Widerlegung den Rahmen einer kurzen Anzeige weit überschreiten. Einfluß auf die Shakespeare'sche Textkritik wird das Büchlein sicherlich nicht gewinnen.

Julius Caesar. A Tragedy by Shakespeare. Für den Schulgebrauch erklärt von Emil Penner. Leipzig 1889 (Renger'sche Buchhandlung.) — Französische und engliche Schulbibliothek, herausgegeben von Otto E. A. Dickmann. Bd. XV.

Daß Penner berufen und befähigt ist, Shakespeare'sche Dramen für den Gebrauch in unseren höheren Schulen zu erklären, hat er durch seine Ausgaben des Merchant of Venice und des Macbeth hinlänglich bewiesen. Für seinen Julius Caesar sind dieselben allgemeinen Grundsätze maßgebend geblieben, wie bei dem in der gleichen Sammlung erschienenen Macbeth; und daß diese Grundsätze vielfach Anerkennung finden, beweist das Ansehen, dessen die Dickmann'sche Sammlung sich in Lehrerkreisen erfreut. In der Art, wie Penner das literarischbiographische Material, die Quellenfrage, die Metrik, die Grammatik, den Wortschatz und die Orthographie behandelt, bekundet die Ausgabe von Julius Caesar abermals einen Fortschritt gegenüber derjenigen des Macbeth. Sie giebt Lehrern und Schülern alles Nöthige in knapper, zuverlässiger Weise an die Hand; die erklärenden Bemerkungen weichen wirklich vorhandenen Schwierigkeiten nicht aus, wollen aber

ebenso wenig Selbstverständliches noch selbstverständlicher machen. Daß Penner sich in der Textgestaltung an die Wright'sche Clarendon-Press-Ausgabe gehalten hat, kann man an sich nur gutheißen; in einzelnen Fällen hätte er sich aber doch von dem selbstauferlegten Zwange befreien müssen; die wenigen Stellen, die er im Vorwort angiebt, genügen nicht. So hätte er entschieden in I. 2, 127 dem Beispiele Staunton's folgen und das '*Alas*' als zur Rede Caesar's gehörig auffassen sollen. Ueber sonstige strittige Punkte wollen wir hier hinweggehn; nur ein Wunsch möge noch eine Stelle hier finden, der Wunsch nämlich, die Redaktion der Dickmann'schen Sammlung möchte dafür Sorge tragen, daß in weiteren Shakespearestücken sowie in etwaigen Neuauflagen der bisher erschienenen die Verszählung der Globe-Edition durchgeführt würde!

Fletcher, George: Character Studies in Macbeth. (1846.) London 1889.

Fletcher's Charakter-Studien sind schon im zweiten Bande des Jahrbuchs erwähnt. Im vorliegenden Buche begegnen wir einer sachlichen Prüfung der Charaktere des Gattenpaares im Macbeth. Derselben Auffassung, deren Vertreter ich in den Noten zu meiner Macbeth-Uebersetzung und später in meinen Shakespeare-Notes war, begegnen wir auch hier, auch hier wird der Anerkennung — an der Hand des Dichters — beweiskräftiger Ausdruck gegeben, daß, wenn Lady Macbeth ihren Gatten auf seinem Wege weiter führte, es eben sein, von ihm zuerst angegebner Weg war, dem sie folgt.

Auch im vorliegenden Buche wird Mrs. Siddons für die Popularisierung der falschen Auffassung vom Charakter der Lady verantwortlich gemacht und Ellen Terry verdient den Ruhm, mit der alten Tradition gebrochen zu haben. Sie führt bei ihren jetzigen Darstellungen der Lady eine Gestalt vor, mit der wir sympathisieren können, weil ihr unser Mitleid gehört. Sie ist das Opfer sachlicher Konflikte, die sie nicht geschaffen hat.

Es scheint, daß Deutschland keine dramatische Künstlerin besitzt, deren Können und Verstehn wie deren Muth sie befähigen, mit der hergebrachten Bösewichts-Lady zu brechen. Die Wolter hätte es gekonnt.

Das psychologische Problem in der Hamlet-Tragödie. Von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig approbierte Promotionsschrift. Von Dr. Hermann Türck, Leipzig-Reudnitz, Max Hoffmann, 1890. — Gr. 8°. 84 S.

Hamlet ist oft das tiefsinnigste aller Shakespeare'schen Dramen genannt worden, und in der That läßt sich in dem Charakter des Helden so viel Räthselhaftes beobachten, daß man Goethe gern beipflichtet, wenn er sagt, das Stück „lastet wie ein düsteres Problem auf der Seele". Wie viele geistvolle und geistlose, von den verschiedensten Standpunkten ausgehende Versuche, eine allgemein befriedigende Lösung dieses Problems zu finden, sind schon gemacht worden! Und doch hat keiner die „Last von der Seele" genommen, auch der vorliegende nicht, wenigstens nicht in der vom Verf. beabsichtigten allgemein befriedigenden Weise. Und das hat seinen guten Grund, denn wir dürfen getrost das Hamlet-Problem denjenigen zuzählen, die, wenn auch nicht an sich unlösbar, doch keiner allgemein gültigen Lösung fähig sind.

Shakespeare hat uns in seinem Hamlet — ob absichtlich, ob unabsichtlich, möge dahingestellt bleiben — Vieles zu rathen aufgegeben. Wäre das nicht der Fall, wären die Handlung und vor Allem der Hauptcharakter in dem Stücke klar und bestimmt, so würden wir trotz aller packenden Wirkung des Dramas uns bald damit abfinden und darüber, wie über so viele andere Meisterwerke, zur Tagesordnung übergehn können. So aber wird der Hamlet nicht aufhören, auf den bloß „genießenden" Shakespeare-Freund den alten Zauber des Geheimnißvollen auszuüben, wie er nicht aufhören wird, die Shakespeare-Kritiker zu immer neuem Forschen und Deuten anzuregen, und es ist ganz begreiflich, daß bald dieser, bald jener unter ihnen einen Versuch macht, die Räthsel zu lösen, die „Last des Problems" sich von der Seele abzuwälzen. Wir zweifeln nicht, daß mancher, darunter auch der Verfasser der vorliegenden Abhandlung, in seinem Erklärungs-Versuch die vollste persönliche Befriedigung und die erhoffte „Seelenerleichterung" gefunden hat; andere, wie Goethe und Fr. Theod. Vischer, scheinen trotz ihrer Versuche die gewünschte Befreiung von der „Last" nicht gefunden zu haben; jedenfalls ist sicher, daß unter allen Hamlet-Problem-Lösern nicht zwei mit einander übereinstimmen. Kein Wunder; sind doch auch keine zwei Menschen einander gleich! Das Hamlet-Problem erscheint jedem von uns anders; die Lösung kann also auch nur individuell sein, ist es bisher gewesen, und — das können wir zuversichtlich hinzufügen — wird es immer bleiben.

Werden diese „individuellen" Lösungsversuche von tüchtigen, geistvollen Männern angestellt, so haben sie auch Werth und Interesse für andere und werden anregend und belehrend, aber in den seltensten Fällen überzeugend und bekehrend wirken. Sobald aber ein Problemdeuter vergißt, daß andere dasselbe Problem anders sehen dürfen und wirklich anders sehen, sobald er die ihn befriedigende Lösung als die einzig richtige, allgemein gültige hinstellt, so darf er sich nicht wundern, wenn er um so schrofferem Widerstande begegnet, je zuversichtlicher er der Welt seine Ansichten vorträgt. In diesen Fehler ist unseres Erachtens Dr. Türck verfallen. Statt das Abweichende in den früheren Erklärungsversuchen als natürliche Folge der verschiedenartigen geistigen Beanlagungen in den einzelnen Kritikern aufzufassen, sieht er nur „Fehler" darin, ohne zu bedenken, daß es recht mißlich, um nicht zu sagen anmaßend, ist, da von „Fehlern" zu sprechen, wo alles von dem individuellen Gefühl und Auffassen abhängt.

Die Türck'sche Schrift zerfällt in zwei Theile. Der erste (S. 6—44) bringt die „Kritik früherer Erklärungsversuche und eigene Lösung des Problems", der zweite (S. 45—84) enthält eine „systematische Analyse des Hamlet-Charakters." In dem ersten Theile gelangt Türck dahin, in Hamlet einen „Deterministen" von ganz „eminenter Thatkraft" zu finden, dessen ursprünglicher jugendlicher Optimismus dem krassesten, radikalsten Pessimismus hat weichen müssen; aus letzterem sich zu einer richtigen, ruhigeren Weltauffassung hindurch zu arbeiten, habe der vorzeitige Tod dem Dänenprinzen keine Zeit gelassen. Doch lassen wir den Verfasser selber sprechen (S. 39): „Kombiniert man den Grundgedanken Ulrici's mit demjenigen Döring's, ohne in die Fehler Beider zu verfallen, so erhält man die richtige Lösung des merkwürdigen Seelenproblems, indem man also erstens Hamlet's Selbst-Mächtigkeit, seine innere Freiheit und Selbständigkeit, und zweitens seinen Pessimismus in Rechnung zieht. Fehlte das eine oder das andere Moment, so würde es zu irgend einem planvollen Handeln des Helden kommen; das Vorhandensein beider Momente aber schließt jede planvolle Aktion aus." Das liest sich

sehr hübsch, und wenn man dazu berücksichtigt, was Türck schon vorher ausgesprochen hat (S. 22 f.): „Es geht mit Seelenkräften wie mit mechanischen. Nur dann kommt es zu einer völligen Hemmung, wenn erstens die Kräfte völlig gleich sind und zweitens durchaus entgegengesetzt wirken“ — so dürfen wir wohl annehmen, daß Türck Hamlet's eminente Thatkraft, Souveränität des Willens, Selbstmächtigkeit, innere Freiheit und Selbständigkeit, oder wie er den zum Handeln treibenden Zug in seinem Charakter nennen mag, einerseits, und den lähmenden Pessimismus andererseits sich als „durchaus entgegengesetzte“, „völlig gleiche“ Kräfte in Hamlet's Seele vorstellt. Giebt man noch zu, daß sie entgegengesetzt wirken, so wird man doch wenigstens, da Türck gerade hierauf seine ganze Lösung basiert, verlangen müssen, daß er uns von der „völligen Gleichheit“ dieser Kräfte in Hamlet überzeugt. Aber nicht einmal einen Versuch dahin hat der Verfasser gemacht. Das wirft ein eigenartiges, jedenfalls nicht günstiges Licht auf die Gründlichkeit Türck's und auf den Werth seiner Problemlösung.

Doch noch mehr. Der Pessimismus Hamlet's, der uns wiederholt als von der krassesten, radikalsten Art geschildert wird, und hier, wo er unentbehrlich ist, eine so wichtige Rolle zugewiesen bekommt, wird dem Verfasser an einer anderen Stelle seines Werkes in dieser Schroffheit für andere Deduktionen unbequem. Da heißt es (S. 32): „Bei allem Schmerz, bei allem Pessimismus ist ihm (Hamlet) doch die wahre Liebe geblieben: er trauert nicht selbstsüchtig, sondern selbstlos, um das Ideal. Alles kleinlich selbstische Wesen ist ihm fremd. Die Trauer über das Böse in der Welt zeigt sich bei ihm nicht als Haß und Hohn (?), sondern als ein tiefer Schmerz, der das eigene Leben auflöst und den Wunsch nach Erlösung von diesem Dasein mit sich führt. . . . . . . Trotz der bitteren Erfahrungen, die er gemacht, bleibt ihm bis zu seinem letzten Athemzuge ein ideales Interesse an den Menschen im Allgemeinen, wie an denen, die ihm im Leben nahe gestanden, im Besonderen.“ Ist das noch der krasse radikale Pessimismus, der es nicht zum Handeln kommen läßt? Ist das überhaupt noch Pessimismus? Heißt das nicht der oben als „Lösung des Seelenproblems“ hingestellten Behauptung den Boden unter den Füßen fortziehen? Herrn Türck's Schrift mag als amüsante Plauderei immerhin geneigte Leser finden; als „wissenschaftliche Abhandlung“ wird sie mit solchen Widersprüchen und Schwächen herzlich Wenigen imponieren.

Auf den zweiten Theil der Türck'schen Schrift, in dem der Hamlet-Charakter auf Grund der Lehren der neueren Psychologie einer „systematischen Analyse“ unterzogen wird, im Einzelnen einzugehn, müssen wir uns versagen: wir thun wohl besser, die Beurtheilung desselben „Psychologen“ vom Fach zu überlassen. Aber im Allgemeinen wollen wir doch darauf hinweisen, daß der Ausgangspunkt, und damit nothwendigerweise auch das ganze Verfahren Türck's recht anfechtbar ist. Da heißt es gleich im Anfang (S. 45): „Shakespeare's außerordentliche Kenntniß der Natur und speziell der Natur des Menschenherzens ist allgemein anerkannt. Wir dürfen daher (!) an seine Gestalten denselben Maßstab anlegen wie an Objekte der Natur.“ (!) Nein, das dürfen wir m. E. nicht: dichterische Figuren im Drama sind Typen; die Objekte der Natur, die wir messen und analysieren, sind Einzelobjekte! Wohl können wir dramatische Gestalten mit wirklichen Menschen vergleichen, um zu sehen, wie weit der Dichter sie naturähnlich zu schaffen verstanden hat. Für die Lösung unseres Problems aber bleibt eine solche Analyse resultatlos; als „psychologische“ Kraftübung mag sie hingehn; die Shakespeare-Kritiker philologischer Observanz brauchen sich mit ihr nicht zu befassen.

Um nicht in den Verdacht zu kommen, dem Verfasser leichtfertig Oberflächlichkeit vorgeworfen zu haben, wollen wir noch einige Einzelheiten herausgreifen.

Als einer der Beweise für die „Souveränität“, die „Urselbständigkeit“ Hamlet's sollen (S. 9) die Worte gelten, die der Prinz dem ihn immer weiter fortlockenden Geiste zuruft: *„I 'll go no farther!“* Der Prinz soll dadurch seinen eigenen Willen sozusagen dem Geiste aufnöthigen. Die folgenden Worte (*Where wilt thou lead me?*) legen die einfachere Erklärung nahe — wenn's überhaupt einer solchen bedarf —, daß nach all' den eindringlichen Warnungen der Freunde Hamlet eine gewisse Besorgniß beschleicht. — Der Geist (S. 10) soll sich irren, wenn er meint, daß Hamlet seine Freunde Stillschweigen schwören läßt, um freie Hand für die Ausführung eines bereits gefaßten Planes zu behalten, und wir sollen glauben, daß dieser „Irrthum“ des Geistes Hamlet im Gefühl seiner Selbständigkeit zum Lachen bringt (*Ha, ha, boy!*) Wem fällt da nicht das bekannte „Legt ihr's nicht aus, so legt was unter!“ ein? Wenn man einen Text auf diese Weise mißbraucht, so dürfte es wenige Dinge auf der Welt geben, die man nicht aus Hamlet allein herauslesen könnte. — Von seinem Vorgänger Baumgart sagt der Verfasser (S. 20): „er läßt ihn (Hamlet) bittere Thränen über den Mord (des Polonius) vergießen“, und fügt (S. 21) hinzu: „In Wahrheit ist Hamlet über den durch ihn verschuldeten Tod des Polonius gar nicht entsetzt, er vergießt keine bitteren Thränen, sondern seine Reden lassen eher alles andere als eine große Erschütterung der Seele vermuthen.“ Herrn Türck ist wohl die Stelle (Globe Ed., Akt IV, 1, 24—27) entfallen, wo der König nach Hamlet fragt, und die Königin antwortet:

> *To draw apart the body he hath killed:*
> *O'er whom his very madness, like some ore*
> *Among a mineral of metals base,*
> *Shows itself pure: he weeps for what is done.*

Die Zweifel Hamlet's an dem Bericht des Geistes sollen (S. 28) nur „scheinbare“ sein? Hamlet soll nur ganz allgemein das Bedürfniß empfinden, sich mit „eigenen Augen davon zu überzeugen, daß wirklich das Schrecklichste in dieser Welt geschehen kann, während äußerlich alles auf's Beste geordnet erscheint“? Es soll dasselbe Bedürfniß sein, „das uns treibt, die Leiche eines innig geliebten Wesens, welches in der Ferne gestorben, mit eigenen Augen zu sehen?“ Der Vergleich hinkt gewaltig: wollen wir uns etwa im Allgemeinen überzeugen, daß innig geliebte Wesen in der Ferne sterben können? Wir wollen doch wohl nur uns überführen, daß dieses eine besondere Wesen dort gestorben ist. — Was Türck (S. 47 f.) gegen Vischer über das „ewige“ Grübeln sagt, ist ganz zwecklos. Es handelt sich bei Hamlet nur um ein für seine Verhältnisse verhängnißvolles Uebermaß von Grübeln, welches sein rechtzeitiges promptes Handeln hindert; und solch ein „zu viel Grübeln“ ist, wie die alltägliche Erfahrung lehrt, kein „psychologisches Unding.“ —

Die Schauspieler werden (nach Türck, S. 50) nur deshalb von Hamlet so freudig aufgenommen, weil sie die Vertreter der Welt des Scheins sind, im Gegensatz zu der den Pessimisten Hamlet anwidernden verderbten realen Welt! Daß der „Schauspieler“ Shakespeare mit dem Hamlet in den Mund gelegten Lobe der Schauspieler „pro domo“ spricht, genügt wohl als eine zu „unpsychologische“ Erklärung Herrn Türck nicht?

Wie vieles Andere in Türck's Schrift fordert zum Widerspruche heraus! Doch ei es mit den gebotenen Proben genug; haben wir doch ohnehin schon der Beprechung dieser „Problemlösung" mehr Raum gewährt als sie ihrem Werthe und hrer Bedeutung nach verdient. Aber nicht bloß die vorliegende Abhandlung hatten vir dabei im Auge, sondern die ganze Gattung ähnlicher Schriften, die Jahr aus, ahr ein erscheinen, als ob das Shakespeare-Studium nicht viel „realere" Schwierigeiten und Aufgaben in Hülle und Fülle darböte.

Nun, je seltsamere Blüthen diese Art von Shakespeare-Erklärung treibt, desto her ist Aussicht vorhanden, daß die an Phrasen so überaus reiche, an Resulten so jämmerlich arme, ästhetisch-philosophische Shakespeare-Kritik sich überbt. — Und zu welchem Schlusse, wird man fragen, gelangt Herr Türck? Man öre die letzten Worte seiner Schrift: „Wollen wir eine kurze Formel für den nhalt der Hamlet-Tragödie haben, so können wir sagen: Es ist darin der bedeutamste Vorgang des menschlichen Seelenlebens geschildert, das Eintreten der Erenntniß von der Transcendenz des wahrhaft Realen." (!) Da haben wir's. Shakepeare, du bist erkannt!

Berlin, im März 1890. G. Tanger.

Der „Papist" Shakespeare im Hamlet. Von J. Spanier. Trier, Paulinusdruckerei 1890. — 8⁰. 116 S.

Wir können dies Büchlein allen denen bestens empfehlen, die sich einmal einaar heitere Stunden bereiten wollen; denn Alles, was Shakespeare und besonders ein Hamlet schon an wunderlichen Produkten hervorgerufen hat, wird m. E. veitaus übertroffen durch die vorliegende Leistung des Herrn Spanier. Fast möchte nan glauben, daß der Name nur ein Pseudonym ist, um symbolisch auf zarte Weise an die spanische Inquisition zu erinnern, deren Geist das Schriftchen fast uf jeder Seite durchweht.

Wie schon der Titel errathen lässt und wie auf den ersten Seiten zur Gevißheit wird, ist der Verf. ein fanatischer Katholik, dessen wissenschaftliche Unefangenheit etwa derjenigen eines Hetzkaplans gleichkommt. Herr Spanier ist S. 9) „überzeugt, daß, wenn Shakespeare Giordano Bruno gekannt und in den Dichungen seiner gedacht hat, derselbe an keiner ehrenden Stelle, sondern mit andern Größen gleicher Würde, hauptsächlich im Leben des Sir John Falstaff, zu suchen wäre." S. 28: „Getödtet, und zwar im wahren Sinne, wurde in den Ländern der Reformation las Christenthum, ... aber durch Niemand anders als durch die Reformatoren selbst." S. 29: „Die Reformation war . . . die Schlange, die das Christenthum im Prinzip zerstört". S. 30: der „Witzeszauber" (des Claudius, auf Heinrich VIII. bezogen) „kann dessen Heuchelei bedeuten, womit er vor den Augen des Volkes sein Vorgehen mit dem Scheine gewissenhafter Rechtlichkeit zu umkleiden suchte. Generell auf die Reformatoren bezogen, bedeutet es die verführerischen Schlagwörter von „Reformation", „Mißbräuche", „reines Evangelium", „Gotteswort statt Menschensatzung", „offene Bibel statt päpstlicher Tyrannei und Willkür", „evangelische Freiheit" u. s. w., überhaupt den Schatz von Zauberformeln, an denen die Reformatoren so reich waren." — Solcher Pröbchen ließen sich noch Dutzende hierhersetzen, doch werden diese schon genügen, um das Folgende — begreiflich zu machen.

Nachdem schon H. Besser (Zur Hamletfrage, Dresden 1882) die Frage aufgeworfen hatte, ob Shakespeare außer dem, was für alle klar zu Tage liegt, noch

etwas Besonderes in seinen Hamlet hineingeheimnißt habe, und ob man in dem Dänenprinzen nicht den Sendboten des wahren, in England nur äußerlich mit der Trennung vom Papstthum durchgekämpften Reformationsgedankens erblicken dürfe, beschreitet Herr Spanier muthig, nur in entgegengesetzter Richtung, dieselbe Bahn und unternimmt es (S. 4) der Hamlet-Tragödie „religiös-politische Absichten" zuzuweisen und dieselbe in ihren Grundgedanken „allegorisch" zu betrachten, um zu zeigen, daß Shakespeare Papist gewesen sei und im Hamlet Stellung gegen die Reformation genommen habe. Dementsprechend sieht er in „Wittenberg" (S. 8) die religiöse Bewegung, die von dort ausgegangen ist, oder (S. 14) eine symbolische Bezeichnung der Herrschaft und des Zeitalters der Reformation. Horatio ist (S. 15) eine Repräsentation des Reformationsgedankens; Hamlet's Vater ist die katholische Zeit, die durch die Reformation verdrängte englische Vergangenheit; Hamlet's Mutter (S. 16) ist England: sie hat sich ehebrecherischer Weise (S. 32) mit Claudius, dem Repräsentanten (S. 30) des Reformatorenthums, verbunden. Unter Claudius, dessen Name (S. 60) eine Anspielung auf die „gens Claudia", welcher Nero angehörte, enthält, ist beiläufig im Besonderen noch Heinrich VIII. zu verstehen (S. 30), unter seinen Verräthergaben (S. 31) die Vortheile, „welche der Bruch mit der Kirche der Habsucht eines raubgierigen Parlaments und Adels in Aussicht stellte." Laertes ist (S. 47) der Typus der Indifferenten; Rosencrantz und Güldenstern sind die Fanatiker der neuen Ordnung. „Sie führen (S. 49) prononciert deutsche Namen, vielleicht weil Shakespeare ihr Wesen als ein unenglisches Ding, als eine Importation bezeichnen wollte und die deutsche Nation, die seinem Vaterlande so viel Unheilvolles herübergesendet, in gewissem Maße nicht günstig beurtheilen gelernt hatte." In Polonius ist (S. 51) die korrumpierte Beschaffenheit der offiziellen Welt abgespiegelt. Osrick (S. 54) wird von Shakespeare noch spät vorgeführt, und „als Exemplar der Welt, die in ihren Verbrechen untergeht, bleibt er übrig, das unvermeidliche Unkraut der Zukunft." Dazu S. 79: „Nicht ohne Sinn ist die Gegenwart der Gesandten Englands auf der Bühne. Die förmliche Gesandtschaft .... ist zu dem Zweck eingeführt, dem Dichter den Vortheil zu bieten, am ergreifenden Schlusse Repräsentanten des Englands zu haben, an welches, als an die bestimmte Adresse, die Tragödie als Lehre und Aufforderung gerichtet ist." Ophelia (S. 88) ist der „sinnliche Lebensgeist, welcher Hamlet in der Richtung auf seine Aufgabe paralysiert." Und Hamlet selbst? Herr Spanier findet ihn einerseits gar nicht so übel, insofern als er ihm dem Reformationsgreuel abhold zu sein scheint; aber da er nichts thut, um seine Aufgabe zu erfüllen, nämlich der alten guten katholischen Herrschaft wieder auf die Beine zu helfen, so wird er dem jungen England „als Warnung" hingehalten, wie man nicht sein dürfe, Fortinbras dagegen als Musterheld des Dramas, als Ideal hingestellt (S. 79). — Mehr aber wollen wir von dem Inhalt des Schriftchens nicht verrathen, sondern zum Schluß nur die Hoffnung aussprechen, daß diese Leistung des Herrn Spanier „unübertroffen" bleiben möge.

Berlin, im März 1890. G. **Tanger.**

Dr. L. A. J. Burgersdijk's Uebertragung Shakespeare's in's Holländische, deren Beginn und Fortschreiten das Jahrbuch mit Theilnahme *begleitet hat*, ist jetzt geendigt und vollendet — ein Meisterwerk, auf welches Hol-

d stolz sein darf. Dasselbe verbindet Treue mit Klarheit, Geschmack, dichteri-
.em Schwung, der Redefluß ist leicht, der Reim ungesucht, Kräftiges und Zartes
let gleich glücklichen Ausdruck. Als Beispiel das Sonettgespräch in Romeo
d Julia I, 5:

Romeo. Ontwijdt deez' hand vermetel dit altaar,
't Zij zonde, ja, maar wil 't vergeeflijk achten:
Mijn mond wil met een blozend pelgrimpaar
Door teed'ren kus dien ruwen druk verzachten.

Julia. O goede pelgrim, smaad uw hand niet langer:
Welpassend eerbetoon bewijst ge aldus;
Een heil'ge gunt zijn hand den beêvaartganger,
En hand in hand is vrome pelgrimskus.

Romeo. Maar hebben heil'gen niet ook lippen?

Julia. Ja,
Als pelgrims, voor het murm'len van gebeden.

Romeo. Dan doen, wat handen deden, lippen na;
Zij smeeken, spaar mij wanhoop, hoor mijn eeden!

Julia. Stil staat een heil'ge, al staat hij beden toe.

Romeo. O sta dan stil, nu 'k dus mijn bede doe. (Hij kust haar.)

Burgersdijk zählt gegenwärtig sechzig Jahre; er war Student in Leyden und
3 als junger Doktor ein botanisches Handbuch drucken, andere naturgeschicht-
ıe Werke folgten, stets willkommen dem Leserkreise. Im Winter 1876/77 gab
· Schauspieler Rossi zu Deventer Gastrollen, unter diesen den Othello. Bur-
'sdijk sah die Vorstellung, er blätterte am nächsten Tage in seinem Shakespeare
l begann den Dreikönigsabend zu lesen, den er noch nicht kannte. Dabei
n ihm der Gedanke, daß eine treue Uebersetzung des Stücks ins Holländische
ne besondere Schwierigkeit bieten könne — und an demselben Abend stand
ıon der erste Akt fertig auf dem Papier. Die Arbeit gefiel ihm, bei strenger
üfung; so kam der Entschluß, sie fortzusetzen. Das Lustspiel wurde rasch
ındigt, ihm folgte Cymbeline. Lust und Liebe zur Sache wuchsen beim
ıreiben, zugleich wuchs die Sicherheit des Schreibenden: sein Wille stand fest,
ı ganzen Shakespeare zu übertragen. Allgemein günstige Aufnahme der Einzel-
ıgaben verschiedener Stücke (Cymbeline, Macbeth, Hamlet, Romeo und
lia) bestärkten die Absicht. Am 9. Februar 1877 war der Dreikönigsabend
gonnen worden, am 9. August 1888 wurde Pericles beendet, als letztes sämmt-
her Schauspiele. Die Sonetten waren schon 1879 erschienen; nun wurde das
.nze vervollständigt durch die vermischten Gedichte, durch Anmerkungen nebst
ıem Abriß von Shakespeare's Leben, und am 20. November 1888 erschienen
akespeare's Werke fertig im Druck. Kein Buchhändler hatte Anfangs die Kosten
ıgen wollen, aber mehr als eintausend Vorausbestellungen sicherten bald den
folg.

Neuerdings schrieb Burgersdijk an einen Freund: „Sie fragen mich, warum
ı in meiner Uebersicht vom Leben Shakepeare's die sogenannte Bacon-Theorie
erwähnt ließ? 'Nicht Shakepeare, vielmehr der berühmte Forscher und Philosoph
ırd Bacon soll Shakepeare's Werke verfaßt haben!' Und Sie hörten die Ansicht
rständiger Gelehrten, daß diese Theorie sich keineswegs todtschweigen lasse, daß

man mit ihr zu rechnen habe! Darauf muß ich erwidern: dann waren Ihre Herren Gelehrten nicht allzuverständig; sie haben sich in die Bücher der Baconianer mit geringer Andacht versenkt, denn es bedarf nur einer Kleinigkeit gesunden Menschenverstandes, um da die Schwäche der Folgerungen, das Ungereimte der Schlüsse zu durchschauen. Deshalb fand ich es überflüssig, solche Voraussetzungen in einem Buche zu besprechen. Mir schien das ganz müßig, weil, meines Erachtens, der Entwickelungsgang von Shakespeare's Geist, wie ich ihn aus seinen Werken darzulegen versuchte, ebenso die unwiderleglichen Zeugnisse seiner Zeitgenossen (Ben Jonson's und Anderer) den Behauptungen der Baconianer durchaus und abschließend entgegentraten. Welche Thorheit wär's gewesen, nach schlagendem Beweis noch lange auseinanderzusetzen, wie das Gegentheil des Bewiesenen unrichtig sei! Und dann hätte sich eine lange Auseinandersetzung nicht vermeiden lassen, denn Bücher, dicke Bücher wurden ja geschrieben, um Bacon's Autorschaft darzuthun. Da ist Miss Delia Bacon aufgetreten, in deren schwachem Kopf dieser Gedanke entstanden zu sein scheint; ihr folgten Appleton Morgan, Holmes, Dr. Thomson, Mrs. Pott und noch Verschiedene; auch zwei- oder dreihundert Zeitschriftergüsse sammt kleineren Aufsätzen haben den Gegenstand behandelt. Wer kann da widerlegen, ohne langweilig zu werden! Vor Allem ist immer auf's Neue zu betonen, daß die Behauptungen aus der Luft gegriffen, daß die Folgerungen Unsinn sind — und welcher Unsinn! Wollte man, mit den Baconianern, alle Zeugnisse von Zeitgenossen, von Francis Meres, Henry Chettle, Ben Jonson u. s. w. einmal bei Seite werfen, wollte man ihnen zugeben, daß nicht der Schauspieler Shakespeare, vielmehr ein Andrer „Shakespeare“ war — dann könnte doch dieser Andere sicherlich nicht Francis Bacon gewesen sein, wie Jedem einleuchten muß, der einigermaßen Bescheid weiß um Bacon, sein Leben, sein Wesen, sein Wirken, seine Schriften. Eher noch wär's möglich, daß Shakespeare neben den eigenen Werken, welche ihn als Darsteller und Bühnenkenner erweisen — auch jene geschrieben hätte, die unter Bacon's Namen vorhanden sind; diese Behauptung ließe sich ohne Zweifel besser vertheidigen als die umgekehrte. Durch den vornehm absprechenden Ton, welchen Ottfried Mylius und Genossen anschlagen, darf man sich nicht abschrecken lassen: die thun ihrem Baconianer-Namen nur soweit Ehre an, als sie mit Speck schießen. Hatte ich nun Recht oder Unrecht, daß ich diese Thorheit, die sich bald verbluten wird, in meiner Uebersicht von Shakespeare's Leben mit Stillschweigen überging? Todtschweigen soll man das nicht nennen: der Blödsinn wird schon seines natürlichen Todes sterben.“ (De Lantaarn. Orgaan voor Noord en Zuid-Nederland. 5e Jaargang No. 3. 1. Februari 1889.) G. V.

Gesundes und krankes Seelenleben in Shakespeare's „König Lear.“ Vortrag gehalten im Musiksaal der Universität von Dr. med. A. Leppmann. Breslau, 1889.

Von einem im Humboldtverein für Volksbildung gehaltenen Vortrage wird man nicht verlangen wollen, daß er für die Shakespearekunde neue Ergebnisse bringe. Er hat seinen Zweck vollauf erreicht, wenn er das bisher Bekannte in verständlicher Form zusammenfaßt und somit das Interesse und Verständniß für die Dichtwerke des großen Briten in weitere Kreise trägt. Was von ärztlicher Seite über König Lear geschrieben worden ist, hat Dr. L. sich zu eigen gemacht und hat es

n seinem Vortrage auch inhaltlich richtig wiedergegeben. Was aber die Form nlangt, so hätte sich größere Sorgfalt im sprachlichen Ausdruck erwarten lassen. Vie im Jugendunterricht, so sollte auch in einem Volksbildungsverein nur das Beste gerade gut genug sein, und in einer Zeit, in welcher die sprachliche Verilderung immer weitere Kreise ergreift, sollten die Männer der Wissenschaft sich es reinsten Ausdrucks befleißigen. Denn nur dadurch können sie dem zersetzenden Einfluß der Tagespresse einen Damm entgegenstellen. — Auf S. 5, Z. 5 ist Hütte tatt Hürde zu lesen.

Die englische Bühne zur Zeit der Königin Elisabeth. Von Dr. J. G. Hagmann, (Heft 88 der Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, begründet v. Rud. Virchow und Fr. v. Holtzendorff), Hamburg, Verlagsanstalt (vormals J. F. Richter) 1889.

Hagmann bietet in seinem Vortrage mehr und doch weniger, als er dem gewählten Titel nach verspricht. In der Einleitung verbreitet er sich nämlich über die Entwickelungsgeschichte des englischen Dramas, was ja an sich ganz berechtigt erscheint. Allein diese Einleitung ist genau so lang geraten wie die darauf folgende eigentliche Abhandlung. Wer sich nach den dürftigen Ausführungen H.'s einen Begriff von der englischen Bühne der elisabethanischen Zeit machen wollte, der würde übel berathen sein. Ebenso wenig würde er aber ein vollständiges Bild von der Entwickelung des englischen Dramas erhalten. Das eben ist der Makel, der den meisten „gemeinverständlichen“ Vorträgen anhaftet, daß sie sich an der Oberfläche der Dinge halten und durch ihren Mangel an Tiefe der Halb- und Drittelsbildung unserer Zeit Vorschub leisten. Hagmann beherrscht das einschlägige Quellenmaterial viel zu wenig, als daß er sich für berufen hätte halten sollen, einen Vortrag über die englische Bühne der elisabethanischen Zeit zu halten, geschweige diesen Vortrag drucken zu lassen. Die ungleichartigsten Werke werden von ihm ohne Unterschied als Beweismittel angeführt; neben Warton's Literaturgeschichte und Elze's Shakespeare wird z. B. Körting's Grundriß als Autorität zitiert. Dazu ist die Art, wie manche der Vorlagen ausgenutzt werden, kaum mehr mit den Gesetzen des literarischen Anstandes verträglich. So lehnt sich die Beschreibung einer Theatervorstellung im Globus so enge an den bekannten Vortrag Elze's an, daß man stellenweise die Anlehnung schon mehr Entlehnung nennen kann. Und dabei wird des Elze'schen Vortrags mit keiner Silbe Erwähnung gethan! Uebrigens paßt gerade diese lebhafte Beschreibung einer Theatervorstellung recht wenig in die sonst so trockene Darstellung des Verfassers. Wer einen Satz wie den folgenden verbrechen kann: „Aber drei Umstände entrissen sie (d. h. die Schauspieler) bald der niederen Stellung, die sie einnahmen und fristeten“, der sollte jenen kostbaren Edelstein, mit dem Elze's Vortrag zu vergleichen ist, nicht zertrümmern, um Bruchstückchen davon in unechter Fassung wieder zu Markte zu bringen. Kurz, weder inhaltlich noch formell genügt der Hagmann'sche Vortrag den Anforderungen, die man in Anbetracht des Umstandes, daß er in der Virchow'schen Sammlung erschienen ist, an ihn stellen dürfte. Er hat weder für die sogenannte gebildete Lesewelt, noch für die Literaturkundigen irgend welchen thatsächlichen Werth.

Unter rollendem Verhängniß. Tragische Naturen und Shakespeare-Charaktere. Von Wilhelm Stoffregen. Bremen, 1889.

Sechs Shakespeare-Charaktere — Othello, Coriolan, Brutus, Lear, Hamlet und Macbeth — werden zergliedert und gewürdigt, und mit dieser Würdigung soll der Beweis erbracht werden, daß der Untergang eines tragischen Helden seinen Grund nicht sowohl in eigener Verschuldung, in einem vereinzelten Fehltritt, als vielmehr in seiner ganzen Naturanlage habe. Diese mit der aristotelischen Lehre in Widerspruch stehende Ansicht wird in unserer Zeit gewiß immer mehr Anhänger gewinnen, zumal der Boden dazu schon durch Bulthaupt's bekanntes Werk bereitet ist. Der Verf. ist vielleicht auch von diesem angeregt worden, und seine ganze Darstellung und Schreibart ist seines berühmten Landsmannes in der That nicht unwürdig. Die Entwickelung der von ihm ausgewählten Shakespeare-Charaktere ist im Allgemeinen überzeugend und sehr wohl gelungen. Nur hätte er sich die mehrfach wiederkehrenden polternden Ausfälle gegen andersdenkende Shakespeare-Erklärer sparen sollen. Seine eigene Auffassung des Charakters von Macbeth ist so übertrieben verkehrt, daß die von ihm bekämpften Gegner sehr leicht den Spieß umdrehen und über ihn herfallen könnten. Auch mit der Behauptung, daß die meisten Shakespeare'schen Frauencharaktere „wahre Monstrositäten", „verkleidete Kerle" seien, daß sie von „einer unverfälscht männlichen Gesinnung und Denkart" strotzen, schießt er über das Ziel weit hinaus, wenigstens ebenso weit wie diejenigen, die selbst das Befremdliche und Unnatürliche in den Shakespeare'schen Frauengestalten als Schönheiten und Vorzüge gepriesen haben.

Macbeth. *Lines pronounced corrupted restored, and Mutilations before unsuspected amended, also some new Renderings. With Preface and Notes. Also Papers on Shakespeare's supposed Negations, the Apparitions, and the Temptation of Macbeth.* By Matthias Mull. London, Kegan Paul, Trench & Co., 1889.

Am Schlusse einer kurzen Anzeige von Mull's Hamletausgabe (Jahrb. XXI, 278) ertheilte F. A. Leo dem Herausgeber den Rath: '*Do not make a simpleton of yourself again.*' Leider hat Mull diesen guten Rath nicht befolgt! Dieselbe willkürliche Behandlung des Textes, dieselben wilden Phantasmagorien, dasselbe gewaltsame Unterlegen statt Auslegen wie bei Hamlet — das Alles kehrt in der Macbeth-Ausgabe wieder. So unwissenschaftlich und unkritisch ist die ganze Arbeit Mull's, daß es Einem im Ernst nicht zugemuthet werden kann, sich eingehend damit zu befassen. Was das Buch bietet, zeigt der langathmige Titel; form- und geschmacklos wie dieser ist das ganze Buch. Es ist den schönen Druck und das gute Papier so wenig werth wie eine Stunde Zeit, die der deutsche Shakespearefreund auf bessere Dinge verwenden kann. — Wann werden in England endlich einmal solche jeder wissenschaftlichen Behandlung Hohn sprechenden Leistungen zu erscheinen aufhören?!

Schaible, Karl Heinrich, Shakespeare der Autor seiner Dramen. Heidelberg, Karl Winter, 1889. — 8°. 92 S.

Die deutsche Shakespeare-Wissenschaft hat lange in dem Glauben gelebt, die leidige Bacon-Shakespearefrage werde in ihrer eigenen Lächerlichkeit ersticken.

Allein darin hat sie sich gründlich geirrt. Vielmehr hat es sich wieder einmal gezeigt, daß die größte Tollheit, wenn sie nur mit der nöthigen Unverfrorenheit vorgetragen wird, die gläubigsten Hörer findet. Dickleibige Bücher üben auf das große Publikum nur geringe Wirkung aus; wenn sich aber erst die geschwätzige Tagespresse einer Frage bemächtigt hat, dann darf der Unsinn noch so offen zu Tage liegen, er wird für ausgemachte Wahrheit hingenommen. Auch in der Bacon-Shakespearefrage haben sich angesehene Tagesblätter dazu hergegeben, für die müßigen Erfindungen überhitzter Phantasie einzutreten. Die vornehme Zurückhaltung der wissenschaftlichen Kreise konnte daher auf die Dauer nicht gutgeheißen werden; es wurde für sie zur unabweisbaren Pflicht, den immer lauter werdenden Unfug zum Schweigen zu bringen. Jede Schrift, die diesen Zweck verfolgte, war also mit Freuden zu begrüßen, und Referent griff auch mit hochgespannter Hoffnung nach Schaible's Büchlein. Der Verfasser, der sich auf anderen Gebieten so große Verdienste erworben hat, war nach seiner Meinung ganz der Mann dazu, auch in der Baconfrage das Wort zu ergreifen. Leider hat sich aber diese Hoffnung als gänzlich trügerisch erwiesen. Inhaltlich wie formell ist Schaible's Schrift keineswegs dazu angethan, die Anhänger der Bacontheorie von der Nichtigkeit ihrer Beweisgründe zu überzeugen. Der Schrift gebricht es zuvörderst an einer straffen Disposition; dieselben Dinge werden an verschiedenen Stellen mit verschiedenen Worten mehrfach vorgebracht. Dazu gebricht es dem Verfasser an streng logischem Ausdruck; manche seiner Sätze liefern den Gegnern, die gerade über eine spitzfindige Advokatenverstandesschärfe verfügen, die Waffen selbst in die Hände. Endlich ist der Stil Schaible's, vielleicht durch zu langen Aufenthalt des Verfassers im Ausland, durch eine Unzahl unnöthiger Fremdworte derart entstellt, daß sein Schriftchen eine höchst unerquickliche Lektüre bietet. Auf das Heranziehen einzelner Beispiele wollen wir verzichten; nur so viel sei noch gesagt, daß Schaible sich ganz anders unter der über die Baconfrage entstandenen Literatur hätte umthun müssen, ehe er eine erschöpfende Widerlegung all der wunderlichen Behauptungen hätte liefern können. Indessen das eine Verdienst soll ihm nicht geschmälert werden, daß er in Deutschland unter die Ersten zählt, die endlich der Bacomanie zu Leibe gerückt sind. Sind seine Waffen auch nicht scharf genug und läßt ihre Handhabung auch viel zu wünschen übrig, so hat ihr Klirren doch andere Streiter auf den Plan locken helfen. Die berufenen Vertreter der deutsch-englischen Wissenschaft sind ihm in den Kampf gefolgt, und so mögen denn die Schriften eines Schipper, eines Wülker u. a. dasjenige nachholen, was Schaible's Broschüre noch versäumt hat.

Creizenach, W., Die Schauspiele der englischen Komödianten. Berlin u. Stuttgart, W. Spemann, o. J. (1889). (Band 118 von Kürschner's Deutscher National-Litteratur). — 8⁰. CXVIII. u. 352 S.

Bei einem Buche wie dem vorliegenden hat die Kritik eine leichte Aufgabe: es genügt nämlich zu sagen, daß dasselbe zu dem Besten und Hervorragendsten gehört, was in jüngster Zeit auf dem Gebiete der Literatur- und Theatergeschichte erschienen ist, und daß es in der Bücherei keines Shakespearefreundes fehlen darf. Die abgedruckten Stücke (Titus Andronicus, Tugend- und Liebesstreit, Der bestrafte Brudermord, Tragikomödie, und Tragödie vom unzeitigen Vorwitz) treten, so interessant sie auch an sich sein mögen, fast zurück vor dem überreichen Inhalt der

gediegenen, alles bisherige Material erschöpfenden Einleitung. Die einzelnen in Deutschland aufgetretenen Komödiantentruppen werden verfolgt, so weit ihre Spuren überhaupt noch erkennbar sind; die Bühnenverhältnisse erfahren eine bis in's Kleinste gehende Darstellung. In einem dritten Abschnitt wird das Repertoire der in Deutschland auftretenden Engländer vorgeführt, das den ganzen Reichthum und die ganze Mannigfaltigkeit der englischen Bühne der elisabethanischen Zeit wiederspiegelt. Das vierte Kapitel verbreitet sich über den Kunststil der englischen Komödianten; das fünfte ist der in jenen Dramen einen so breiten Raum einnehmenden „lustigen Person" gewidmet; das sechste erörtert den „Liebeskampf", und das letzte spürt dem Einfluß nach, den die englischen Komödien auf die deutsche Literatur geübt haben. Dem ebenso gelehrten wie fleißigen Verfasser in Einzelheiten folgen, oder da und dort ein kleines Versehen aufstechen zu wollen, kann nicht der Zweck unserer Anzeige sein; derselbe besteht vielmehr darin, der gesammten deutschen Shakespearegemeinde das C.'sche Buch auf das angelegentlichste zu empfehlen und dem Verfasser für seine reiche, treffliche Gabe herzlichst zu danken!

Friedrichsdorf (Taunus). Ludwig Proescholdt.

Schipper, Dr. J. Zur Kritik der Shakspere-Bacon-Frage. Wien 1889.

Wülker, Richard. Die Shakespere-Bacontheorie. Sonderabdruck aus den Berichten der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1889. Sitzung am 14. November 1889.

Der Zorn, in den mich so oft schon dieser Bacon-Unsinn versetzt hat, wird auf's Höchste gesteigert, wenn ich sehe, wie er die tüchtigsten, hervorragendsten Kräfte, deren Arbeitsleistung dem Werthvollsten dienen kann, in seine Kreise zieht. Schipper und Wülker haben wahrhaftig Besseres zu thun, als diesen Augiasstall des Wahnsinns zu reinigen. Aber danken müssen wir ihnen dennoch; wer einst an den Unsinn glaubte, muß von seinem Irrthum überzeugt werden, wenn er diese beiden Arbeiten gelesen hat. Wer dann noch bei der früheren Ansicht stehn bleibt, giebt sich ein so vernichtendes Zeugniß der Unkenntniß und Denkunfähigkeit, daß es nicht der Mühe lohnt, ihn überzeugen zu mögen. Schipper wendet sich, wie er selbst im Vorwort erklärt, mehr an das große Publikum, das er überzeugen will; Wülker fügt dem noch das schwere Gewicht eines reichen Quellenmaterials bei. Mit diesen beiden Arbeiten und der früher besprochenen der Mrs. Charlotte Stopes ist Alles gesagt, was in dieser Frage Werthvolles gesagt werden kann, und es bleibt nur übrig, Denen, die trotzdem an Baco glauben wollen, ihren kindischen Sport unverkümmert zu lassen, ohne an seine Bekämpfung ernste Mannesarbeit zu verschwenden.

Nekrologe.

Gustav Rümelin.[1]

Der vielseitige Gelehrte, der am 28. Oktober vorigen Jahres als Kanzler der Universität Tübingen starb, hat nicht viel an gedruckten Werken hinterlassen. Obwohl es ihm nicht an eigenen Gedanken fehlte und er ein Meister der Sprache war, hat er sich darauf beschränkt, in kleineren Schriften, in Aufsätzen und Reden die Ergebnisse seines Nachdenkens niederzulegen. Das einzige Buch, das er schrieb, ist gleichfalls allmählich aus Aufsätzen entstanden: es sind die Shakespeare-Studien, die zuerst im Stuttgarter Morgenblatt veröffentlicht wurden und dann als Buch i. J. 1866, in zweiter vermehrter Auflage i. J. 1874 erschienen. Erst diese Auflage nannte den Verfasser. Vorher verbarg er sich hinter der Bezeichnung eines „Realisten". Dieses Wort kennzeichnete sofort den Standpunkt, den Rümelin dem britischen Dichter gegenüber einnahm; es kennzeichnete zugleich die Art seiner Studien und seines Urtheils überhaupt. Nirgends, auch nicht in der Sphäre des Rechts und des öffentlichen Lebens, hat er den Realisten verleugnet. In kaltblütiger Untersuchung bildete er sich seine eigenen Ansichten, und es kümmerte ihn wenig, wenn er damit der Ueberlieferung in's Gesicht schlug. Hergebrachte Meinungen konnten ihm ganz und

---

[1]) Einer gütigen Mittheilung des Herrn Dr. W. Lang in Stuttgart verdanke ich das Material für den Rümelin'schen Nekrolog. Die Einleitung bis zu der Stelle, wo die Geburtsdaten sich befinden, entstammt seiner Feder, das Folgende habe ich einem Nekrolog aus der «Schwäbischen Kronik» entnommen, den der Nachfolger Rümelin's, Prof. Waizsäcker, geschrieben. Wenn ich diesen nur theilweise benutzt habe, so geschah es mit Rücksicht auf die enger begrenzten Interessen des Jahrbuchs.

gar nicht imponieren; ihnen entgegenzutreten war vielmehr seine besondere Lust. Diese kritische Nüchternheit ging Hand in Hand mit einer seltenen Gabe, sich in den verschiedensten Fächern zurechtzufinden. Man sah wohl, daß sein Realismus aus einem mit der philosophischen Bildung des Jahrhunderts gesättigten Grunde erwuchs, von ihm sich ablöste und doch den Zusammenhang mit ihm nie verlor. Der Realist kam aus den Gelehrtenschulen seiner Heimath, und er war von dem philosophischen Geiste, der in seiner Jugend die heimische Hochschule beherrschte, lebhaft bewegt, ohne doch in dieser Sphäre seine Befriedigung zu finden. Dann wurde er in die Politik und in eine staatsmännische Laufbahn abgelenkt; als er aus dieser zur Wissenschaft zurückkehrte, waren es volkswirthschaftliche und verwandte Fächer, in denen er sich mit ungemeiner Energie anbaute. Doch gleichzeitig hielt er den Blick auf alle Gebiete des Wissens gerichtet: wie seine statistischen Zahlen blieben ihm Literatur, Geschichte, Philosophie vertraut und reizten seinen Scharfsinn zu eigenen Forschungen. Stets blieb ihm der Zusammenhang zwischen allen Forderungen des Geistes, wie zwischen Wissenschaft und Leben gegenwärtig: also eine encyklopädische Natur, für die es keinen schöneren Lebensabschluß geben konnte, als die Stellung, die er in seinen letzten zwei Jahrzehnten bekleidete — als oberster Leiter einer Universitas literarum. Es war das äußere Zeichen einer auf die verschiedensten Gebiete sich erstreckenden Thätigkeit, daß er sich mit dem vierfachen Doktorhute geschmückt sah.

Rümelin ist geboren am 26. März 1815 in Ravensburg. Sein Knabenalter verlebte er in Heilbronn. Zum Studium der Theologie bestimmt, brachte er die Zeit vom 14. bis 18. Jahre in dem sogenannten niederen theologischen Seminar im alten Cistercienserkloster Schönthal an der Jagst zu. Die klösterliche Einsamkeit hat er im heiteren Verkehr mit den Freunden leicht ertragen, sich als Schüler durch seine hervorragenden Gaben ausgezeichnet, und doch schon den Geist, der nicht im Vorgeschriebenen aufging, erkennen lassen. Bei seinem Uebergang zur Universität stellte ihm der ebenso kluge als wahrhaft humane Vorsteher der Anstalt, der Ephorus Wunderlich, das Zeugniß aus: er sei wohl der beste Kopf unter Allen, mit vieler Einsicht und Reife; er arbeite leicht, die Arbeiten seien in der Regel gediegen und gefällig; er halte es nicht immer für nöthig, fleißig zu sein, da er bei seinen guten Anlagen mit geringer Anstrengung dasselbe zu leisten vermöge und noch mehr als Andere; zuweilen sei er wieder

recht fleißig, nur mit Unterbrechungen. Der Schluß lautet: er habe so viel reifen Verstand und gesundes Urtheil, daß man wohl für seine Zukunft gute Aussicht geben könne. Seine Studienzeit an der Universität hat er in dem theologischen Seminar, dem alten herzogl. Stipendium (Stift) zugebracht, den regelmäßigen Kurs in Philosophie und Theologie bis zur theologischen Prüfung vollendet, zur Zeit als an der theologischen Fakultät Steudel, Kern, Baur, Schmid lehrten, und unter den jüngeren Lehrkräften, welche das Repetenteninstitut des Stifts darbot, Strauß hervorragte. Auch in dieser Zeit wurden seine großen Gaben anerkannt, sein Fleiß als ungleich bezeichnet, ebenso aber die Fähigkeit bemerkt, in kurzer Zeit und mit leichter Mühe Ansehnliches zu leisten. So hat er eine akademische Preisaufgabe, über den sittlichen Werth der mosaischen Gesetzgebung, für die philosophische Fakultät mit Ehren bearbeitet, auf deren Grund er später auch den philosophischen Doktorgrad erwarb. Seine Neigung ging weniger auf das schulmäßige gelehrte Studium, woraus auch zu erklären ist, daß Baur keinen besonderen Einfluß auf ihn übte; die Theologie zog ihn überhaupt weniger an. Gelesen hat er jedoch sehr viel, aber durchaus nach allen Richtungen hin. Es war die Zeit, als an der Universität das Philosophieren nach Hegel an der Tagesordnung war, wie er selbst es in einer Gedächtnißrede auf Hegel im Jahre 1870 meisterhaft geschildert hat. Wenn er dort bekennt, auch im Banne dieser Richtung gestanden zu haben, so ist doch leicht ersichtlich, daß das nur mit Einschränkung verstanden werden darf: er hat den Geist daraus geschöpft, die Formel band ihn nicht. Gerade das ist in dieser Zeit schon vollkommen bei ihm ausgeprägt, daß er mit einer ganz ungewöhnlichen Fähigkeit vielseitiger Aneignung überall das bestimmte freie Urtheil verband und in genußvoller Beschauung eine innere Welt als den Spiegel der Dinge aufbaute. Wie er den Freunden erschien, das hat Karl Gerok's Meisterhand in den Jugenderinnerungen gezeichnet: mit der breiten Stirn und dem männlich ausgemeißelten Kopf, scheinbar phlegmatisch, aber voll Energie des Verstandes und Willens, ein philosophischer Denker und ästhetischer Kenner, gewöhnlich wortkarg und doch, wenn er wollte, witziger Gesellschafter und eleganter Redner. — Von der Universität weg hat er zuerst Dienste als Pfarrvikar gethan, bald aber sich dem Lehrfache zugewendet, ist eine Zeit lang Repetent in Schönthal gewesen, an derselben Anstalt, deren Zögling er früher war, dann an verschiedenen Lateinschulen vorübergehend verwendet,

bis er neun Jahre nach der Universität 1845 fest angestellt wurde als Rektor der lateinischen Schule in Nürtingen. Den ganzen Zauber seiner edlen Persönlichkeit und seines Geistes haben seine Schüler in Schönthal erfahren, denen er vor dem Uebergange zur Universität im Unterricht und Umgang eine höhere Welt erschloß, so ideal und so maßvoll zugleich, wie er selbst sie in sich trug. Wenn er dann längere Zeit Knaben zu unterrichten hatte, so war freilich nach dem damals herrschenden Systeme die Kraft auf eine Aufgabe gewendet, für welche sie Verschwendung war; aber die Zeit war für ihn immerhin eine Schule der Reife in Pflichterfüllung und eine Muße für eigene Ausbildung; denn leer blieb für ihn kein Tag. Welchen Nutzen aber ihm seine damalige Beschäftigung zunächst brachte, davon ist die Schrift Zeuge, welche er im Jahre 1845 schrieb über die Aufgabe der Volks-, Real- und Gelehrtenschule, zumal in Bezug auf die württembergischen Zustände. Es war ihm nicht möglich die Pflicht des Amtes zu erfüllen, ohne nachzudenken über die Gründe und die Zweckmäßigkeit gerade dieses Betriebs; aber von der Lateinschule, welche ihn beschäftigte, kam er zu der Parallelschule derselben, der Realschule und wieder weiter zu der Volksschule, auf der anderen Seite hinauf zu der Fortsetzung der Lateinschule im Gymnasium, und von da zur Universität, so daß seine Untersuchung in der That alle Zweige des Unterrichts der männlichen Jugend von der Volksschule bis zur Universität umfaßte. Aus dem Stillleben der Lateinschule und der Kleinstadt ist Rümelin mit einem Male mitten in die große Welt geworfen worden durch die Weltgeschichte selbst, durch die Revolution des Jahres 1848. Ein 30jähriger Mann, der zwar der Politik bisher nicht gelebt hatte, dessen freier Geist aber schon in den Studienjahren die drückende Fessel veralteter Ordnung empfunden hatte und jetzt durch kleinliche Gewohnheiten des Staatsdienstes sich in einen doch für ihn unbefriedigenden Beruf gebannt sah, mußte die Zeit begrüßen, welche alles neu zu machen, alles freier und größer zu gestalten versprach. Vielleicht hätte er sich in anderer Berufsstellung nicht so leicht entschlossen, sich zur Wahl in die Nationalversammlung anzubieten. Doch lebte in ihm schon längst eine mächtige deutsche Vaterlandsliebe, und selbst schon die bestimmte Erkenntniß über den einzigen Weg, auf welchem dieses Vaterland zur Einheit gelangen könne. Was Paul Pfizer wie ein Seher verkündet hatte, war ihm nach seiner eigenen späteren Erzählung schon in früher Jugend in Schönthal durch einen Lehrer, den nachmaligen Schulrath

leigelin, bekannt und mit Freuden angeeignet worden. Als es ann zur Wahl kam, ist er ohne großen Kampf der Vertreter des Bezirkes Kirchheim-Nürtingen geworden, obwohl die anfängliche Neigung eines Theils der Wähler mehr auf den weiter links steenden Eisenlohr ging, der aber selbst auf Rümelin verwies. So vurde er denn Mitglied der Versammlung, aus welcher ihn, wie so iele andere, erst im Jahre 1849 der Zusammenbruch aller Hoffungen vertrieb, gegen welchen nur die Wege neuer Revolution ind das einer unzweifelhaft hoffnungslosen noch offen blieben.

Im Jahre 1849 war Rümelin von Frankfurt nach Nürtingen urückgekehrt, um wieder sein dortiges Schulamt anzutreten; im ahre 1856 ist er unter dem Titel eines Staatsraths und Departeaents-Chefs Minister des Kirchen- und Schulwesens. Zunächst erunerte man sich, daß man in dem Manne, der sich diesen Namen n Frankfurt erworben, eine ausgezeichnete Kraft für den höheren Schuldienst besitze, und es eröffnete sich ihm die Aussicht auf eine Professorstelle am Gymnasium in Heilbronn. Zwischenhinein wurde hm die Oberleitung des eben zu gründenden württembergischen Staatsanzeigers angeboten, er mußte aber unter offener Darlegung einer von der damaligen württembergischen Politik abweichenden Ansichten ablehnen. In Heilbronn blieb er nur eine kurze Zeit, aus velcher die schöne Gymnasialrede über Schiller's politische Anichten stammt, die doch auch mit einem Aufruf schließt, Schiller's Meinung von dem Mangel eines nationalen politischen Berufs der Deutschen durch die That zu widerlegen. Bald sollte ihm Gelegenieit gegeben werden, in der Verwaltung des höheren Schulwesens eine Begabung für diese Thätigkeit zu verwerthen. Er wurde 1851 an das Gymnasium in Stuttgart versetzt, in der That aber ils Hilfsarbeiter im Oberstudienrath verwendet, und schon im folgenden Jahre als Ministerialassessor, mit dem Titel Oberstudienrath, n das Kultusministerium berufen, durch denselben Minister, v. Wächter-Spittler, der ihm schon in der Unterhandlung über den Staatsinzeiger seine große Hochachtung bewiesen und übrigens auch eine persönliche politische Uebereinstimmung in den letzten Zielen iusgesprochen hatte. Indessen wirkte auch der erworbene politische Ruf fort; im Jahre 1856 wählte ihn die Stadt Ludwigsburg als hren Vertreter in die Kammer der Abgeordneten, und die Kammer elbst zu ihrem Vicepräsidenten. So lag eine doppelt schöne und bedeutungsvolle Wirksamkeit vor ihm, ganz entsprechend den beiden

Gebieten, auf welchen er bisher durch Lebensgang und Neigung sich erprobt hatte.

Indessen hatte er im Jahre 1867 seinen Wohnsitz von Stuttgart nach Tübingen verlegt, nachdem ihm das Ministerium den Antrag gestellt hatte, sich an der Universität verwenden zu lassen. Er nahm dies an in der Form eines Lehrauftrages an der staatswissenschaftlichen Fakultät für Statistik im weitesten Sinne mit vergleichender Staatenkunde, womit auf seinen Wunsch zugleich die venia legendi für Anthropologie an der philosophischen Fakultät verbunden wurde. Diesen Lehrauftrag behielt er bei, als er 1870 zum Kanzler der Universität ernannt wurde.

Wir haben seiner Zeit den „Realisten“ bekämpft, weil wir seinen Schlüssen und Zielen nicht durchweg folgen mochten; die realistische Richtung aber, die er vertrat, ja, der er durch sein muthiges Auftreten den Namen und das Bürgerrecht in einem Kreise schaffte, der bisher in byzantinischer Götzenschwärmerei das Heil des Shakespeare-Studiums fand — diese Richtuug haben wir freudig begrüßt und unterstützt.

Rümelin hat viel Uebertriebenes und manches Unrichtige gesagt; aber er war ein ganzer Mann, auch ein ganzer und tüchtiger Shakespearianer, der seinen Dichter besser verstand und verehrte, als Viele, die sich für hervorragend im Heergefolge desselben halten, und jedenfalls ist er eine Erscheinung, aus deren Werk man viel, sehr viel Förderndes schöpfen kann. Seine „Studien“ sind wirkliche Studien, die zu denken und zu lernen geben.

Wir wollen sein Andenken hochhalten!

Richard Gosche.

Unter den deutschen Shakespeare-Städten konnte noch vor Kurzem das alte Halle am Saalestrande stolz von sich sagen: Nennt man die besten Namen, wird auch der meine genannt. Eine verhältnißmäßig kurze Spanne weniger Jahre hat genügt, die alte Hallorenstadt — und zugleich deren Friedrichs-Universität — dieses schönen Schmuckes zu entkleiden: der unerbittliche Tod hat reiche Ernte unter den Shakespeareforschern dort gehalten. Vier Träger klangvoller Namen sind dahingegangen: Ulrici, Thümmel, Elze und im vergangenen Jahre Richard Gosche, dessen heute hier zu gedenken uns die wehmüthige Pflicht obliegt.

Das Aeußere seines Lebenslaufs bietet nichts Besonderes oder Auffälliges dar. Als Sohn eines Predigers zu Neundorf bei Crossen a. O. am 4. Juni 1824 geboren, erhielt Richard Adolf Gosche den ersten Unterricht im Vaterhause; nachdem er auf dem Nicolai-Gymnasium zu Leipzig das Zeugniß der Reife erhalten hatte, lag er mit rastlosem Fleiße zunächst theologischen und philosophischen, daneben aber auch sprach- und kunstwissenschaftlichen, sowie literarischen Studien auf Sachsens Universität und der zu Berlin ob und erlangte an letzterer die Würde eines Doktors der Philosophie am 17. August 1847. Am 5. Februar 1853 habilitierte er sich bei der philosophischen Fakultät der Universität Berlin für Orientalia und Literaturgeschichte, wurde nach einigen Jahren für das zuletzt genannte Fach als Lehrer an die Kriegsakademie berufen und am 24. Juni 1860 zum außerordentlichen Professor für Literaturgeschichte an der Universität zu Berlin ernannt. Diese Anstellung vertauschte er am 8. Dezember 1862 mit der ordentlichen Professur für orientalische Sprachen an der Friedrichs-Uni-

versität Halle-Wittenberg, bei der er nunmehr ununterbrochen bis zu seinem plötzlichen Tode, welcher in der Frühe des 29. Oktober vorigen Jahres eintrat, für dieses Fach thätig war.

Wie der Umstand, daß Gosche zwei unter einander ganz verschiedene Fächer an den Universitäten Berlin und Halle vertreten konnte, andeutet und erkennen läßt, war seine literarische Thätigkeit eine vielseitige. Durch sein Anfangsstudium, die Theologie — er besaß auch den Grad eines Lizentiaten dieser Wissenschaft — war er auf das Morgenland hingewiesen worden: er begann mit den orientalischen Sprachen und Literaturen sich zu beschäftigen und wählte dieselben zu seinem Hauptstudium. So beifällig auch seine aus dem Gebiete dieses Spezialfaches in früheren Jahren veröffentlichten streng sachlichen Arbeiten von den Fachgenossen aufgenommen wurden, sein stets reger Geist, dem nichts mehr verhaßt war als Einseitigkeit, konnte auf die Dauer nicht Genüge finden an dieser auf eine nur kleine Zahl von Lehrenden und Lernenden beschränkten Disziplin; er brauchte ein größeres Publikum. Zwar wurde er seinem Fache nicht untreu, aber er begnügte sich späterhin für dasselbe mit den Vorlesungen an der Universität und mit populären Darstellungen in Vorträgen und Aufsätzen aus dem Bereiche orientalischer Sprachen, Kunst und Literaturen, durch welche er nicht unwesentlich beitrug, für diese Dinge in weiteren Kreisen Verständniß zu erwecken und wachzuhalten. Einen um so größeren Eifer verwandte er auf die Geschichte anderer Literaturen, namentlich der deutschen und zwar der neueren und neuesten Zeit.

Es ist fast unmöglich, von seiner literarischen, mehr als fieberhaft zu nennenden Thätigkeit, seinen vielseitigen Studien in dieser Richtung ein abgerundetes Bild zu geben und ihm überallhin zu folgen, sei es, daß er auf vielbetretener geräuschvoller Landstraße daherschreitet oder auf schattigen lauschigen Waldpfaden sich zu verlieren scheint. Es giebt kaum eine Literatur, deren Gebiet er nicht durchmessen, deren Höhepunkt er nicht erklommen hätte, es giebt kaum eine Kunst, der er nicht einmal wenigstens sein Interesse zugewandt hätte. Dem Schönen und Erhabenen galt sein Streben, und schön und vollendet war die Form, in der er seinen Gedanken Ausdruck gab, mochte er nun über die Alhambra oder das altägyptische Kunstgewerbe, über Wagner's Frauengestalten, über Shakespeare, Goethe oder Lessing, über Ghazzali oder Sebastian Frank, über Gervinus oder Ebers sprechen oder schreiben.

Ist dabei auch nicht Alles neu, was er bringt, anmuthig und fesselnd ist es immer: oft genug weicht seine Auffassung der Erscheinungen aus dem Gebiete der Literatur und Kunst bedeutend ab von der anderer Gelehrten, dann aber weiß er eingehend und überzeugend, indem er schonend der entgegengesetzten Ansicht gedenkt, seine eigene Meinung zu begründen.

Und neben der Fülle der Kenntnisse, der beispiellosen Belesenheit und den vielseitigen Neigungen noch diese Arbeitskraft und Schaffensfreudigkeit! Er ruft eine Zeitschrift für Literaturgeschichte in's Leben, ist eifriger Mitarbeiter an den verschiedensten Zeitungen, schreibt unter Anderem regelmäßige Berichte und Kritiken über die Darstellungen der Bühne, giebt selbständige Werke heraus, findet aber noch immer Zeit, in den verschiedensten Städten der Provinz und darüber hinaus populäre Vorträge zu halten, an Schriftstellertagen und bei ähnlichen Gelegenheiten die Festreden zu übernehmen, an politischen wie kommunalen Versammlungen und Verhandlungen in Halle sich zu betheiligen und in literarischen wie geselligen Kreisen in jeder Beziehung anregend zu wirken.

Es war ihm ein Bedürfniß, sein reiches Wissen, seine ganze Persönlichkeit in den Dienst der Allgemeinheit zu stellen, nicht aus ehrgeizigem Streben nach äußerer Anerkennung — wer ihn näher gekannt, der weiß, wie fern ihm solches lag —: er wurde vielmehr dazu getrieben durch seine ideale Nächstenliebe, seine Menschenfreundlichkeit, die alle seine glänzenden Gaben und sonstigen Vorzüge überstrahlte und sein ganzes Wesen und Streben verklärte.

Auch für die Interessen und Zwecke unserer Gesellschaft hat der Dahingegangene eifrig gewirkt. Im Anfange der siebziger Jahre hat er, in Gemeinschaft mit Tschischwitz den Text von Schlegel und Tieck, mit selbständigen Einleitungen versehen, herausgegeben, und in den Jahren 1881 und 1885 in Weimar die Festvorträge gehalten. Seine Stoffe waren: Das Volkslied im Shakespeare und Shakespeare's Ideal der Gattin und Mutter.

Man wird ihm in weiten Kreisen des Wissens ein treues Andenken bewahren, und dabei werden wir Shakespearianer nicht die Letzten sein.

Wir haben noch einiger Dahingeschiedenen zu gedenken, deren Namen in Shakespeare-Kreisen mit Anerkennung genannt werden:

Graf Carlo Rusconi, der den Shakespeare in vortrefflichster Form in's Italienische übersetzt hat, starb am 22. Mai in Rom.

Franz Thimm, der bekannte Londoner Buchhändler, Herausgeber einer Shakespeare-Bibliographie und begeisterter Shakespeare-Verehrer, starb am 6. Juli in London.

In Friedrichroda verschied am 8. Juni **Paul Möbius,** Sachsen-Gothaïscher Ober-Schulrath, der Verfasser der im Jahre 1864 in Leipzig erschienenen Festrede: Shakespeare als Dichter der Naturwahrheit.

Einer tüchtigen Kraft haben wir zu erwähnen, die mitten aus voller Thätigkeit herausgerissen ist: **Frank A. Marshall,** der Mitherausgeber des H. Irving-Shakespeare, ist einer langwierigen Krankheit erlegen. Der 7. Band ist der letzte seiner Mitarbeiterschaft.

Endlich nennen wir den Shakespeare-Uebersetzer auf dem Throne, den **König von Portugal,** der am 19. Oktober entschlummert ist.

Statistischer Ueberblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1889.

Aachen (Stadttheater, Dir. Rahn). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Hartmann a. G.) — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. (Hartmann a. G.). — Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. Ernst). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Macbeth (Schiller), 2 m.

Altenburg (Herzogl. Hoftheater, Dir. Glomme). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Altona (Stadttheater, Dir. Pollini). Hamlet, 1 m. — Romeo und Julia, 3 m. — Julius Caesar (Schlegel), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 2 m.

Amsterdam (Deutsches Theater) und ***Harlem***. Hamlet, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig 2 m. — König Richard III. 1 m. (Sämmtliche mit Possart a. G.).

Aschaffenburg (Stadttheater, Dir. Tiefel). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Augsburg (Stadttheater, Dir. Ulrich). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein) — 1 m. (Barkany a. G.). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Bonn a. G.). — Was Ihr wollt (Schlegel, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.

Barmen (Stadttheater, Dir. Gettke). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Die Komödie der Irrungen, 3 m.

Basel (Stadttheater, Dir. Morwitz). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Barkany a. G.). — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.

Bautzen (Stadttheater, Dir. Henschel). Romeo und Julia, 1 m.

Berlin (Königl. Schauspielhaus). Othello, 6 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 4 m. — Hamlet (Schlegel-Oechelhäuser), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 4 m. — Was Ihr wollt (Schlegel-Oechelhäuser), 7 m. — König Richard III. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 7 m. — König Richard III. (Schlegel-Tieck-Oechelhäuser), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 7 m.

Berlin (Berliner Theater, Dir. Barnay). Julius Caesar, 8 m. — Der Kaufmann von Venedig, 15 m. — Othello, 10 m. — Coriolanus, 10 m. — König Lear, 8 m. — Hamlet, 8 m.

Berlin (Deutsches Theater, Dir. L'Arronge). Der Widerspenstigen Zähmung, 15 m. — Romeo und Julia, 9 m. — König Heinrich IV. (Förster), 17 m. — König Richard III., 2 m. — König Lear, 2 m. — Hamlet, 2 m. — Macbeth (Gildemeister), 1 m.

Berlin (Volkstheater, Dir. Witte-Wild). Othello, 4 m. — Romeo und Julia, 8 m. — Hamlet (Schlegel), 10 m. (Fiala 2 m. a. G.). — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.

Berlin (Königstädt. Theater, Dir. Schlegel). Romeo und Julia, 2 m.

Bern (Stadttheater, Dir. Vaupel). Romeo und Julia, 2 m.
Bonn (Stadttheater, Dir. Hofmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Hartmann a. G.). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Brandenburg (Sommertheater, Dir. Hohl). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.
Braunschweig (Herzogl. Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 2 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Othello (Voß), 3 m.
Bremen (Stadttheater, Dir. Senger). König Richard III., 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — (Gastspiel von Frl. A. Bernhardt aus Dresden) Othello, 1 m.
Bremerhaven (Stadttheater, Dir. Fritzsche & Henneberg). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Wittnauer a. G.).
Breslau (Stadttheater, Dir. Brandes). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m.
Breslau (Lobetheater). Siehe Meiningen.
Bromberg (Stadttheater, Dir. Schönerstädt). König Lear (Oechelhäuser), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. Hamlet, 1 m. (Matkowsky a. G.). — Romeo und Julia, 1 m. (Matkowsky a. G.).
Brünn (Stadttheater, Dir. v. Stengel). Ein Sommernachtstraum, 3 m. — Macbeth, 2 m. — Der Sturm, 3 m.
Bunzlau (Stadttheater, Direct. Ewers). Othello (Schlegel), 1 m. (Resemann a. G.).
Chemnitz (Stadttheater, Dir. Schindler). Ein Wintermärchen, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Barkany a. G.). — Hamlet, 1 m. (Grube a. G.). — (Dir. Jesse). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
Coblenz (Stadttheater, Dir. Hagen). Othello (Voß), 1 m.
Coburg (Herzoglich. Hoftheater). Othello (West-Wittmann), 2 m. (1 m. Grube a. G.). — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m. S. auch Meiningen.
Crefeld (Stadttheater, Dir. Otto). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Hamlet, 2 m.
Danzig (Stadttheater, Dir. Rosé). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Possart), 1 m. (Possart a. G.). — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Mitterwurzer a. G.). — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — König Richard III., 1 m. (Friedmann a. G.). — König Heinrich IV., 1 m. (Friedmann a. G.).
Darmstadt (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Mitterwurzer a. G.). — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein - Wittmann), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m.
Dessau (Herzogl. Hoftheater). Julius Caesar (Schlegel-Laube), 1 m.
Detmold (Fürstl. Theater, Dir. Steffen). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
Dortmund (Stadttheater, Dir. Pollak). Der Kaufmann von Venedig (Possart), 1 m. (Possart a. G.). — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (Possart a. G.).
Dresden (Königl. Hoftheater, Altstadt). Romeo und Julia, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Macbeth, 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Baudissin-Holtei), 1 m. — (Neustadt). König Richard III., 1 m. — Hamlet, 2 m. — Die Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 3 m. (1 m. Barkany a. G.). — Viel Lärm um Nichts (Baudissin-Holtei), 3 m. — König Lear (Voß), 1 m. — Othello, 1 m.
Düsseldorf (Stadtheater, Dir. Simons). Othello (Schlegel-Wittmann), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Possart a. G.). — König Lear, 1 m. (Possart a. G.). — Hamlet, 2 m. (Gastspiel in Duisburg). — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m.
Eisenach, Jena und *Freiberg* (Stadttheater, Dir. Tauscher). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Ein Sommernachtstraum, 4 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 2 m.
Eisleben (Stadttheater, Dir. Zanner), Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.
Elberfeld (Stadttheater, Dir. Gettke). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-

Deinhardstein), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 2 m.

Essen a. d. Ruhr (Vaudeville-Theater, Dir. Berthold). Hamlet, 1. m.

Frankenthal (Saisontheater, Dir. Bömly). Othello, 1 m. (Fliegner a. G.).

Frankfurt a. M. (Opernhaus). König Richard II., 2 m. — (Schauspielhaus). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Was Ihr wollt, 2 m. — Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — König Lear, 2 m. — Die Zähmung der Widerspenstigen 5 m. — König Heinrich IV. (Dingelstedt), 3 m.

Frankfurt a. O. (Stadttheater, Dir. Temmel). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Tieck-Elze), 1 m. (Nissen a. G.). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Freiburg i. B. (Stadttheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.

Gelsenkirchen (Stadttheater, Dir. Hauptmann). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fiala a. G.). — (Dir. Gersdorff). Othello, (Schlegel-Tieck), 1 m.

Gera (Fürstl. Theater, Dir. Picker). Julius Caesar (Schlegel), 2 m. (Grube a. G.). — Hamlet, 1 m.

Gleiwitz (Stadttheater, Dir. Huvart). Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.

Glogau (Stadttheater, Dir. Heidenreich). Hamlet, 2 m.

Göppingen (Dir. Urban). Othello (West), 1 m. (Fiala a. G.). — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fiala a. G.).

Görlitz (Stadttheater, Dir. Adolph). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. (1 m. Barkany a. G.). — Othello, 1 m.

Görlitz (Wilhelmtheater, Dir. Wandelt). Hamlet (Wittmann), 2 m. (Matkowsky a. G.). — Othello, 1 m. — (Matkowsky a. G.). — Romeo u. Julia, 1 m. (Matkowsky a. G.).

Graz (Stadttheater). Romeo und Julia, 2 m. — Macbeth, 1 m. — Othello, 2 m. — König Heinrich V., 1 m.

Guhrau (Dir. Fuhrmann). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Halberstadt und *Stendal* (Dir. Kruse). Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Othello, 1 m.

Halle a. S. (Stadttheater, Dir. Jautsch & Köbke). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. (Barkany a. G.). — König Lear (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m. Grube a. G.). — Romeo und Julia, 1 m. — (Dir. Rudolph). Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m.

Hamburg (Stadttheater, Dir. Pollini). Julius Caesar (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — Hamlet, 1 m.

Hanau und *Homburg v. d. H.* (Stadttheater, Dir. Frey). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 2 m.

Hannover (Königliches Theater). König Lear (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m.

Heilbronn (Stadttheater, Dir. Steng). Othello, 1 m.

Hildesheim (Sommertheater, Dir. Einecke). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.

Jena (Köhlers Theater, Dir. Heuser). Viel Lärm um Nichts, 1 m.

Ingolstadt, Neuburg und *Eichstädt* (Stadttheater, Dir. Zuiker). Othello (Voß), 2 m. (Fiala a. G.). — Hamlet, 3 m. (Morisson a. G.).

Iserlohn und *Hagen* (Stadttheater, Dir. Hermann). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Kaiserslautern (Stadttheater, Dir. Hodeck). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Karlsruhe i. B. (Großherzogl. Hoftheater). König Johann (Schlegel), 3 m. — Othello (Voß-Schlegel-Tieck), 1 m. — König Richard II., 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia, 2 m.

Kassel (Königl. Theater). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Die Bezähmung der Widerspenstigen (Schlegel-Deinhardstein), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.

Kiel (Stadttheater, Dir. Hoffmann). Viel Lärm um Nichts, 2 m. (1 m. Ellmenreich a. G.). — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Friedmann a. G.).

Klagenfurt (Stadttheater, Dir. Eglseer). Hamlet, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m. — Othello, 1 m.

Köln (Stadttheater, Dir. Hofmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Hartmann a. G.). — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. (Hartmann a. G.). — Coriolanus (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m.

Königsberg i. Pr. (Stadttheater, Dir. Aman). König Richard III. (Schlegel), 2 m. (1 m. Klein, 1 m. Friedmann a. G.). — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. (Kainz a. G.). — König Heinrich IV., 2 m. (Friedmann a. G.). — Hamlet (Schlegel), 2 m. (Friedmann a. G.). — Othello, 2 m. (v. d. Osten a. G.).

Köthen (Tivolitheater, Dir. Sussa). Othello, 1 m.

Konstanz (Stadttheater, Dir. Oppenheim). Romeo und Julia, 1 m.

Kreuznach (Saisontheater, Dir. de Leuw). Othello (Schlegel), 1 m.

Lahr i. B. (Dir. Vollert). Othello, 2 m.

Landsberg a. d. W. (Aktientheater, Dir. v. Bastineller). Hamlet, 1 m.

Landshut i. B. (Stadttheater, Dir. Heuser). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.

Leipzig (Verein. Stadttheater u. Karolatheater, Dir. Stägemann). Othello (Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Lear (Schlegel - Tieck), 2 m. (Grube a. G.). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 13 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein) 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Possart a. G.). — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. (Possart a. G.). — Was Ihr wollt (Schlegel), 4 m. (2 m. Frl. Lindner a. G.). — Siehe auch Meiningen.

Leobschütz, Waldenburg etc. (Dir. Huvart). Die bezähmte Widerspenstige, 3 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.

Libau (Stadttheater, Dir. Gluth). Othello, 1 m.

Liegnitz (Stadttheater, Dir. Hohl). König Lear (Oechelhäuser), 1 m.

Lindau (Stadttheater, Dir. Heydecker). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello (Voß), 1 m. (Fiala a. G.)

Lübeck (Stadttheater, Dir. Erdmann). Romeo und Julia, 1 m. — Othello (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel-Keller) 1 m. (Friedmann a. G.). — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. (Fr. Ellmenreich a. G.). — (Gastspiel in Wandsbeck) Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Lübeck (Wilhelmtheater, Dir. Feldhusen). Hamlet, 1 m. (Matkowsky a. G.). — Romeo und Julia, 1 m.

Lüneburg (Stadttheater, Dir. Feldhusen). Hamlet, 1 m. (Matkowsky a. G.).

Magdeburg (Stadttheater, Dir. Varena). König Lear (Voß), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck, 1 m. — König Heinrich IV., 1 m. (Friedmann a. G.). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 1 m.

Mainz (Schirmer). König Lear, 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m.

Mannheim (Großherzogl. Hof- und Nationaltheater). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Macbeth (Dingelstedt), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Mitterwurzer a. G.).

Meiningen (Herzogl. Hoftheater). Was Ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Tieck), 1 m. — Ferner Gastspiele: Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), in Kopenhagen 3 m., in Stockholm 4 m., in Leipzig 2 m., in Breslau (Lobetheater) 5 m., in Stettin 3 m. — Ein Wintermärchen (Tieck), in Kopenhagen 3 m., in Stockholm 3 m., in Stettin 4 m. — Was Ihr wollt (Schlegel), in Kopenhagen 3 m., in Stockholm 2 m., in Gotha 1 m., in Stettin 2 m. — Julius Caesar (Schlegel), in Leipzig 4 m., in Breslau 4 m., in Gotha 1 m., in Stettin 4 m. — Die Bezähmung der Widerspenstigen (Deinhardstein), in Leipzig 2 m., in Breslau 4 m.

Metz (Stadttheater, Dir. Adolphi). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

München (Hof- u. Nationaltheater). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — Verlorne Liebesmüh (Genée), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — König Lear (revid. v. d. Shakesp.-Gesellsch.), 11 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — König Heinrich IV. 1. Theil (nach Tieck rev.

v. d. Shakesp.-Gesellsch.), 3 m. — König Heinrich IV., 2. Theil (w. v.), 3 m. — Hamlet, 1 m. (Mitterwurzer a. G.). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Possart), 1 m. (Mitterwurzer a. G.). — (Residenztheater). Verlorne Liebesmüh (Genée), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m.

Münster (Stadttheater, Dir. Klebsch). Romeo und Julia, 1 m.

Neiße, Schweidnitz etc. (Stadttheater, Dir. Georgi). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Lear (Schlegel), 1 m.

Neustrelitz (Großherzogl. Theater). Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m.

Nordhausen (Sommertheater). Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m.

Nürnberg, Bamberg u. *Fürth* (Stadttheater, Dir. Reck). König Richard III. (Schlegel), 2 m. (Possart a. G.). — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (Possart a. G.).

Oldenburg (Großherzogl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Devrient), 1 m. — Julius Caesar Schlegel-Devrient), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m.

Plauen (Stadttheater, Dir. Schmid). Die Bezähmung der Widerspenstigen, 2 m.

Posen (Stadttheater, Dir. Jesse). Hamlet, 2 m. — (Dir. Rahn). Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m.

Potsdam (Königl. Schauspielhaus). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.

Prag (Deutsches Landestheater, Dir. Neumann). Romeo und Julia, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — Was Ihr wollt, 1 m.

Putbus (Stadttheater, Dir. Pochmann). Die bezähmte Widerspenstige (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.

Rawitsch (Stadttheater). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Regensburg (Stadttheater, Dir. Freudenberg). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Hamlet, 1 m.

Reichenbach u. *Werdau* (Stadttheater, Dir. Schmidt). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. Possart a. G.).

Reichenberg i. B. (Stadttheater, Dir. Hiller). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — König Richard III., 1 m.

Reval (Stadttheater, Dir. Berent). Othello, 1 m. — König Richard III., 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — König Lear, 1 m.

Riga (Stadttheater, Dir. Rösicke). Hamlet, 1 m. — König Richard III., 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m. — König Lear, 2 m.

Rostock (Thaliatheater, Dir. Richards). König Heinrich IV., 1 m. (Friedmann a. G.). — Hamlet, 1 m. (Friedmann a. G.). — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 1 m. (Fr. Ellmenreich a. G.).

Salzburg (k. k. Theater, Dir. Rosenthal). Hamlet, 1 m. — Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.

Schmalkalden (Theater, Dir. Hubert). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Schwerin (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet, 1 m.

Schwedt a. O. (Stadttheater, Dir. Berste). Othello, 1 m.

Stade (Tivolitheater, Dir. Nolte). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.

Stendal (Sommertheater, Dirr. Nestler u. Ehlers). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Stettin (Stadttheater, Dir. Cabisius). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Hamlet, 1 m. (Friedmann a. G.). — König Heinrich IV., 1 m. (Friedmann a. G.). — König Lear, 1 m. — Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (s. auch Meiningen.)

Stettin (Elysiumtheater, Dir. Hänseler). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Resemann a. G.).

St. Gallen (Stadttheater, Dir. de Leuw). Othello (Schlegel), 1 m. — Hamlet Schlegel-Tieck), 1 m.

Stralsund (Stadttheater, Dir. Becker). Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.

Straßburg i. E. (Stadttheater). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Othello, 1 m.

Stuttgart (Königl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 5 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Mitterwurzer a. G.). — König Richard III. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. (Mitterwurzer a. G.). — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Othello, 1 m. — Was Ihr wollt, (Schlegel-Devrient), 3 m. — Macbeth (Schiller), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m.

Swinemünde (Saisontheater, Dir. Cabisius). Othello, 1 m.
Tilsit (Stadttheater, Dir. Lüders). Ein Sommernachtstraum, 1 m.
Trier (Stadttheater, Dir. Grundner). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m. (Wittnauer a. G.). — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
Tübingen (Stadttheater, Dir. Heydecker). Was Ihr wollt (Dingelstedt), 1 m.
Ulm (Stadttheater, Dirr. Nicolini und de Leuw). Othello (Schlegel), 1 m.
Weimar (Großherzogl. Hoftheater). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 3 m. — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Mitterwurzer a. G.). — König Richard III. (Schlegel), 1 m. (Mitterwurzer a. G.). — Antonius und Cleopatra (Tieck-Leo), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. — Was Ihr wollt (Devrient), 2 m.
Wesel (Stadttheater, Dir. Niederleithner). Othello, 1 m. (Fiala a. G.).
Wien (K. k. Hofburgtheater). Othello, 2 m. — Hamlet, 4 m. — Romeo und Julia (Förster), 2 m. — König Lear, 5 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.
Wiesbaden (Königl. Schauspiele). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m.
Wilhelmshaven u. *Heide* (Dir. de Nolte). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
Würzburg (Stadttheater, Dir. Reimann). Hamlet, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.
Zeitz (Stadttheater, Dir. Hansing). Romeo und Julia, 1 m.
Zürich (Stadttheater. Dir. Schrötter). Macbeth, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (Barkany a. G.). — Romeo und Julia, 3 m. (2 m. Barkany a. G.). — Julius Caesar, 5 m. — Othello, 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — (Winterthur) König Lear, 1 m.
Zwickau (Stadttheater, Dir. Staack). Die bezähmte Widerspenstige, 3 m., in Reichenbach 1 m. und in Werdau 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.

Nach vorstehender Statistik gelangten demnach vom 1. Januar bis 31. Dezember 1889 durch 134 Bühnengesellschaften 23 Shakespeare'sche Werke in 822 Vorstellungen zur Aufführung und vertheilen sich diese wie folgt:

Die bezähmte Widerspenstige	101	mal	von 52	Bühnengesellschaften
	(6 mal an 2 Orten von den Meiningern)			
Romeo und Julia	92	mal	von 46	Bühnengesellschaften
Othello	91	"	" 56	"
Hamlet	89	"	" 52	"
Der Kaufmann von Venedig	89	"	" 40	"
	(18 mal an 6 Orten von den Meiningern)			
Ein Sommernachtstraum	64	mal	von 26	Bühnengesellschaften
König Lear	49	"	" 21	"
Julius Caesar	35	"	" 9	"
	(13 mal an 4 Orten von den Meiningern)			
Ein Wintermärchen	37	mal	von 14	Bühnengesellschaften
	(11 mal an 4 Orten von den Meiningern)			
Was Ihr wollt	32	mal	von 11	Bühnengesellschaften
	(9 mal an 5 Orten von den Meiningern)			
König Richard III.	29	mal	von 22	Bühnengesellschaften
Viel Lärm um Nichts	29	"	" 16	"
König Heinrich IV. (I. Th. u. II. Th. zus.)	29	"	" 8	"
Macbeth	15	"	" 10	"
Coriolan	12	"	" 2	"
Die Komödie der Irrungen	7	"	" 3	"
Verlorne Liebesmüh	5	"	" 1	"
König Richard II.	4	"	" 2	"
König Heinrich IV.	3	"	" 1	"

König Heinrich V.	3	mal von	3	Bühnengesellschaften
Der Sturm	3	„ „	1	„
König Johann	3	„ „	1	„
Antonius und Cleopatra	1	„ „	1	„

„Die Widerspenstige" gelangte außerdem in der Bearbeitung Holbein's und Wittmann's als „Liebe kann Alles" an folgenden Orten zur Aufführung:

Olbernhau, Heilbronn, Saargemünd, Seidenberg, Alfeld, Schmalkalden, Drossen, Babenhausen, Mainburg, Göritz, Gr. Umstadt, Großschönau, Harzburg, Rüsselheim, Castel, Forbach, Wittenberge, Gmünd, Hall, Neustadt a. D., Dieburg, Tiefenort, Obermoschel, Fallersleben, Friesack, Seligenthal, Fehrbellin, Geisenfeld, Bodenburg, Bernstein je 1 mal, Halle (Victoriatheater), Schwiebus 2 mal und Breslau (Helmtheater) 3 mal.

Armin Wechsung.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1889.

The Dramatic Works of *W. Shakspeare.* With a Life by Th. Campbell. London (1838). (Geschenk des Herrn Oberlehrers Dr. Klipstein in Freiburg in Schlesien.)

The Bankside *Shakespeare.* Ed. by A. Morgan. Vol. III—VII. [The Merchant of Venice. — Troilus and Cressida. — The Tragedy of Romeo and Juliet. — Much Ado about Nothing. — Titus Andronicus.] New York 1888—90.

A New Variorum Edition of *Shakespeare.* Ed. by H. H. Furness. Vol. VIII. As You Like It. Philadelphia 1890. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Richard the Third. The Sixth Quarto, 1622. A Facsimile in Photolithography by Ch. Praetorius. With an Introductory Notice by P. A. Daniel. London 1889.

The First Part of The Contention. The First Quarto, 1594. A Facsimile by Photolithography, by Ch. Praetorius. With Forewords... by F. J. Furnivall. London 1889.

Shakespeare's Sonnets. Ed., with Notes and Introduction, by Th. Tyler. London 1890.

De Werken van *W. Shakespeare.* Vertaald door L. A. J. Burgersdijk. 1.—12. deel. Leiden 1886—88. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Ἀμλέτος. Τραγῳδία Σαικσπείρου. Ἔμμετρος μετάφρασις I. Πολύλα μὲ προλεγόμενα καὶ κριτικὰς σημειώσεις. Ἐν Ἀθήναις 1889. (Geschenk des Herrn Uebersetzers.)

Marlowe's Werke. Historisch-kritische Ausgabe von H. Breymann und A. Wagner. I. Tamburlaine, hgg. von A. Wagner. Heilbronn 1885. III. The Iew of Malta, hgg. von A. Wagner. Heilbronn 1889. (Geschenk des Herrn Herausgebers.)

Cohn, A. Shakespeare-Bibliographie 1887 und 1888. (Separat-Abdruck aus dem Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band XXIV. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Elze, K. Notes on Elizabethan Dramatists. A new Edition in one Volume Halle 1889. (Geschenk des Fräuleins H. Elze.)

— Das Manuskript der 'Abhandlungen zu Shakespeare'. (Geschenk des Fräuleins H. Elze.)

— Das Manuskript des Vortrags 'Eine Aufführung im Globus-Theater'. (Geschenk des Fräuleins H. Elze.)

Merschberger, Die Anfänge Shakespeares auf der Hamburger Bühne. Separatabdruck aus dem Osterprogramm des Realgymnasiums des Johanneums 1890. Hamburg 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

O'Connor, W. D. Mr. Donnelly's Reviewers. Chicago, New York, San Francisco 1889. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Ruland, C. Zur Shakespeare-Ausstellung im Großherzogl. Museum. (Ausschnitt aus der Weimarischen Zeitung vom 1. Mai 1889. — Geschenk des Herrn Verfassers.)

Savits, J. Die Shakespeare-Bühne in München. Separat-Abdruck aus dem „Neuen Theater-Almanach“ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger für 1890. Berlin 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schaible, K. H. Shakespeare der Autor seiner Dramen. Heidelberg 1889. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Schipper, J. Zur Kritik der Shakspere-Bacon-Frage. Wien 1889.

Schmidt, A. Gesammelte Abhandlungen. Mit einer Lebensskizze hgg. von Freunden des Verstorbenen. Berlin 1889.

Spanier, J. Der „Papist“ Shakespeare im Hamlet. Trier 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Türck, H. Das psychologische Problem in der Hamlet-Tragödie. Leipzig-Reudnitz 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Wülker, R. Die Shakspere-Bacontheorie. Sonderabdruck aus den Berichten der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. 1890. (Geschenk des Herrn Verfassers.)

Shakespeariana. Vol. VI [1889], April — December. (Geschenk des Herrn Verlegers.)

Poet-Lore. Vol. I, No. 3 — Vol. II, No. 4. (Geschenk der Poet-Lore Co. in Philadelphia.)

The Philadelphia Shakespeare Society. 1872—1889. 1872—1890. (Je 4 Blätter in 4°. — Geschenk der Gesellschaft.)

Clifton Shakspere Society. Fourteenth Session — 1888—89. Fifteenth Session — 1889—90. (Geschenk der Gesellschaft).

Die einzelnen Jahresberichte des studentisch-wissenschaftlichen Shakespeare-Vereins. Michaelis 1880—Ostern 1889. — Statuten des studentisch-wissenschaftlichen Shakespeare-Vereins zu Halle a. S. (Halle) 1883. — Satzungen der 'Alte Herren-Kasse' des studentisch-wissenschaftlichen Shakespeare-Vereins zu Halle a. S. 1886. — D. W. D. A. Geschichte des studentischen Shakespeare-Vereins in Halle a. S. während der Jahre 1864—1889. Festschrift zum fünfundzwanzigjährigen Stiftungsfeste am 23. bis 25. Juli 1889. (Halle 1889.) — Mentz, A. Verzeichniß der Bibliotheksbücher des studentisch-wissenschaftlichen Shakespeare-Vereins. Ostern 1889. Halle 1889. (Geschenke des studentischen Shakespeare-Vereins in Halle.)

Proceedings of the Trustees of the Newberry Library. For the year ending January 5, 1889. Chicago 1889. (Geschenk der Trustees der Newberry Library.)

Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution, for 1884, Part II, & for 1885, Part I & II. Washington 1885—86. (Geschenk der Smithsonian Institution.)

Weimar, Ende April 1890.

Der Bibliothekar
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
Dr. R. Köhler.

Namen- und Sachverzeichniß
zu Band XXV.

— Auf die unter dem Texte stehenden Noten ist durch ein hinter die Seitenzahl gesetztes * verwiesen. —

Berichtigung.

Seite 158, Zeile 14: statt *Cartwight* lies *Cartwright.*
„ 167, „ 16: „ *Clerygman* „ *Clergyman.*

